



HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 6

CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO Y PERSPECTIVAS DRAMATÚRGICAS EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno

Coordinadores

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

VOLUMEN 6

CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO Y PERSPECTIVAS DRAMATÚRGICAS
EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro,
Directores generales

VOLUMEN 6

CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO Y PERSPECTIVAS DRAMATÚRGICAS EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno
Coordinadores



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

**FONDO
EDITORIAL**



CASA DE LA LITERATURA PERUANA



PERÚ

Ministerio
de Educación

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009 Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo / Juan E. de
H Castro y Leticia Robles-Moreno, coordinadores.-- 1a ed.-- Lima : Pontificia Universidad Católica
6 del Perú, Fondo Editorial : Casa de la Literatura Peruana : Ministerio de Educación del Perú, 2018
(Lima : Aleph Impresiones).

407 p. : il., facsims., retrs. ; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales ; 6)

Incluye bibliografías.

D.L. 2018-18014

ISBN 978-612-317-431-6

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Teatro peruano - Historia y crítica - Siglos XX-XXI
3. Teatro y sociedad - Perú 4. Memoria colectiva en la literatura 5. Violencia en la literatura
I. Castro, Juan E. de, 1959-, coordinador II. Robles-Moreno, Leticia, 1973-, coordinadora
III. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-, directora IV. Velázquez Castro, Marcel, 1969-, director
V. Pontificia Universidad Católica del Perú VI. Casa de la Literatura Peruana VII. Perú. Ministerio
de Educación VIII. Serie

BNP: 2018-497

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales

Volumen 6. Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo

Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno, coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2018

Jirón Ancash 207, Lima 1, Perú

Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados

casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2018

Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú

webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)

Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: noviembre de 2018

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9

ISBN (volumen 6): 978-612-317-431-6

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-18014

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.

Jr. Riso 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

ÍNDICE

Presentación <i>Milagros Saldarriaga Feijóo</i>	9
Introducción Visiones del Perú desde el ensayo, la dramaturgia y la autobiografía <i>Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno</i>	11
CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO: ENSAYO, CRÍTICA, ESCRITURAS DEL YO	
Tradición e innovación. El ensayo peruano en las primeras décadas del siglo XX <i>Eugenio Chang-Rodríguez</i>	29
El Amauta y <i>Amauta</i> . La ensayística de José Carlos Mariátegui <i>Juan E. de Castro</i>	57
El ensayo y las décadas del cambio estructural (1940-1980) <i>José Ignacio López Soria</i>	81
La crítica literaria peruana en la modernidad tardía <i>Nicholas Birns</i>	117
Antonio Cornejo Polar: la heterogeneidad cultural y literaria en el mundo andino <i>Santiago López Maguiña</i>	149
La escritura autobiográfica <i>Cecilia Esparza</i>	175
El testimonio. De la representación a la autorrepresentación (1974-2016) <i>Ulises Juan Zevallos Aguilar</i>	211
PERSPECTIVAS DRAMATÚRGICAS: ESTÉTICA Y POLÍTICA	
La escritura teatral de finales del siglo XX <i>Gino Luque</i>	241

Dos momentos fundacionales	
<i>Roberto Sánchez Piérola Vega</i>	269
Configuraciones escénicas a mediados del siglo XX	
<i>Celeste Viale Yerovi</i>	297
Diálogos del cuerpo y fuerza política: el conflicto armado interno (1980-2000)	
<i>Leticia Robles-Moreno</i>	323
Memoria y conciencia del Perú: el teatro de Sara Joffré	
<i>Laurietz Seda</i>	351
ANEXOS	
Cronología	
<i>Javier de Taboada y Yaneth Sucasaca</i>	375
Lista de imágenes	401
Sobre los colaboradores	403

PRESENTACIÓN

En el siglo XXI, la literatura peruana obtuvo el máximo reconocimiento internacional con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Mario Vargas Llosa en 2010. Creemos que esta valoración no llega solamente a la obra extraordinaria de este autor, sino que hace visible la trayectoria de una serie de tradiciones literarias que convergen en el Perú. Felipe Guaman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto, César Vallejo, Martín Adán, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, son algunos de los nombres más destacados, pero no los únicos. A ellos es preciso sumar la reflexión política, artística e histórica de otros autores, otros creadores acaso con menor reconocimiento, pero no menor responsabilidad en lo que actualmente reconocemos como una de las literaturas más importantes en español. Es con esta visión que la Casa de la Literatura acoge y promueve el proyecto editorial e investigativo del cual surge la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, cuya dirección general ha estado a cargo de dos prestigiosos académicos: Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro.

Algunos estudiosos de la literatura como Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino y Washington Delgado, entre otros, emprendieron en el siglo XX ambiciosas historias completas de la literatura peruana. Fueron esfuerzos personales, que nos presentaron visiones individuales de la literatura sujetas a la situación de los estudios literarios de sus épocas. *Historia de las literaturas en el Perú* recoge estas experiencias fundacionales y se propone actualizar los estudios literarios peruanos a través de una perspectiva contemporánea de la investigación en las humanidades: la multiplicidad de enfoques críticos desde los cuales se reflexiona en torno a la literatura.

La colección consta de seis tomos, estructurados cronológicamente, cada uno diseñado por una dupla de investigadores especializados en el periodo. Asimismo, los tomos han sido desarrollados con la participación de ensayistas nacionales e internacionales. Creemos que esta diversidad de miradas y voces permite la presentación de una historia literaria crítica, abierta a la discusión y a nuevas lecturas. En tal sentido, *Historia de las literaturas en el Perú* es un proyecto dedicado a los investigadores

—nacionales y extranjeros—, a los docentes, a los estudiantes y a los lectores autodidactas, a quienes proponemos una visión actualizada y asequible de los temas y autores más representativos de nuestra literatura.

La Casa de la Literatura, en consonancia con su objetivo de difusión de las letras peruanas, ha sido parte activa del surgimiento de esta colección, iniciativa a la cual se sumó la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esperamos a través de estos libros contribuir al mejor conocimiento de la literatura peruana y promover el acceso a la reflexión académica contemporánea, la cual consideramos como una aliada imprescindible para la formación de los lectores y lectoras de literatura.

Milagros Saldarriaga Feijóo

Directora

Casa de la Literatura

INTRODUCCIÓN

VISIONES DEL PERÚ DESDE EL ENSAYO, LA DRAMATURGIA Y LA AUTOBIOGRAFÍA

Juan E. de Castro

Eugene Lang College, The New School

Leticia Robles-Moreno

Muhlenberg College

Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo, el tomo seis de *Historia de las literaturas en el Perú*, se ocupa de géneros disímiles pero centrales para toda tradición literaria: la escritura teatral, el ensayo, la crítica literaria y la autobiografía. Como indica el título, en el periodo estudiado —que abarca el siglo XX e incluye algunos textos de inicios del siglo XXI—, la sociedad peruana ha sufrido evoluciones y cambios vertiginosos. Desde una perspectiva cronológica, *Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo* comienza estudiando a autores que escriben durante la República Aristocrática, como el dramaturgo cusqueño Nicanor Jara (1872-1960) o el historiador y crítico José de la Riva Agüero (1885-1944), y concluye en nuestros días, revisando la obra testimonial de Lurgio Gavilán (1974-) o el teatro de Claudia Sacha (1976-).

Entre 1900 y el advenimiento del siglo XXI, el Perú experimentó cambios sociales y políticos notables. Una lista incompleta pero representativa de estos cambios debe incluir el resquebrajamiento del orden social neocolonial que sustentó a la República Aristocrática; las migraciones del campo a la ciudad, que cambiaron el rostro étnico y cultural urbano y promovieron el cuestionamiento de las jerarquías raciales heredadas de la colonia; el auge y caída de las esperanzas populistas representadas por el APRA y, en menor grado, por Acción Popular; la ilusión y posterior desilusión con el socialismo representadas tanto por el Partido Comunista Peruano como, más tarde, la Izquierda Unida; el surgimiento de regímenes militares tanto de derecha —Sánchez Cerro, Benavides, Odría— como de izquierda —Velasco— y el fin del militarismo; la violencia revolucionaria de Sendero Luminoso y su derrota; y la implantación de un consenso neoliberal en el manejo del país, entre muchos otros.

Como ha escrito Nicholas Birns, se trata de un periodo caracterizado primero por la mutación de la modernidad hacia lo que él denomina «modernidad tardía», y luego por el reemplazo de esta por el neoliberalismo. Si el neoliberalismo es una postura económica que propone, según David Harvey, «que la mejor manera de promover el bienestar humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo» (Harvey, 2007, p. 6), sea cual fuera el país o la cultura en el cual se implemente, para Birns la modernidad tardía habría respondido a las condiciones locales. Así, los ejemplos concretos de la modernidad tardía abarcarían tanto las ideas e instituciones socialdemocráticas de Europa occidental como el socialismo de Europa oriental y el «consenso liberal» que caracterizó a la política norteamericana antes de la inauguración del gobierno de Ronald Reagan en 1981. Como señala Birns: «La modernidad tardía [...] denota aquello que precede al neoliberalismo» (2015, p. 21). En el caso peruano, la modernidad tardía se caracteriza tanto por las esperanzas políticas de la izquierda más radical como por aquellas enmarcadas por concepciones desarrollistas y populistas. Y también por la literatura —indigenismo, novela total, poesía comprometida— y el ensayo —de definición nacional— que representarían estas esperanzas y posturas. Sin embargo, y así lo señala José Ignacio López Soria en su capítulo en este tomo, es necesario recordar que la modernidad peruana ha sido de difícil e incompleta implantación: las estructuras sociales, las instituciones y los sujetos que la caracterizaron en el Norte no tuvieron la misma presencia en el Perú. Como todos sabemos, la democracia representativa, el liberalismo económico, etcétera, convivieron con instituciones neocoloniales como el latifundio y con las dictaduras militares. Además, López Soria considera que el periodo comprendido entre 1940 y 1980 quedó marcado por la crisis de la modernidad peruana y por su lento pero real cambio estructural. Así, el periodo estudiado en este tomo vio el fin de una sociedad y su reemplazo por otra muy diferente.

Al igual que la narrativa y la poesía, tanto el ensayo —y la crítica y la escritura del yo— como el teatro han reflejado estos cambios sociales. Sin embargo, es posible argumentar que, a pesar de sus obvias diferencias, los géneros estudiados en este tomo se caracterizan por la inmediatez de su respuesta. El ensayo, en el sentido más amplio de la palabra, y el drama han tenido una presencia social más directa que otros géneros literarios. Al fin y al cabo, el ensayo, gracias a su difusión en diarios y revistas, comenta con frecuencia el día a día político y social de la nación. La obra de Mariátegui, por ejemplo, fue escrita, en parte, en contrapunto con los eventos nacionales e internacionales de la década de 1920. Por otro lado, debido a las posibilidades que tiene el teatro, sobre todo el comprometido con su contexto, de llegar a un público directamente, con frecuencia ha respondido con gran inmediatez a los cambios sociopolíticos. Los textos dramáticos toman una nueva dimensión en cada puesta en escena, que responde

inevitablemente al aquí y ahora de los actores y sus audiencias. Muchas de las obras estudiadas en este volumen han establecido un constante diálogo con su entorno que alimenta los temas presentados en escena. En este sentido, la respuesta crítica de una obra teatral puede transformarse en ese lapso que se da entre el momento de la escritura y del estreno —o el reestreno— en el espacio escénico. Ensayo y dramaturgia, entonces, pueden ser entendidos como documentos vivos de su tiempo, que registran, analizan, y critican la historia reciente.

A la inmediatez del examen sociopolítico de su presente, se puede agregar que el ensayo y la dramaturgia —esta última acompañada de su complemento escénico— influyen en amalgamar los pensamientos políticos con las tendencias estéticas de su momento. Los estudios reunidos en este volumen dan cuenta de esta influencia, en tanto ponen de relieve el legado de una escritura que asume la responsabilidad del poder de la palabra. La vigencia de estos escritos es un testimonio de su compromiso con su tiempo y de su visión de futuro.

EL ENSAYO, LA CRÍTICA Y LOS ESCRITOS DEL YO

En una entrada de 1970 de su diario *La tentación del fracaso*, Julio Ramón Ribeyro comenta¹: «La literatura peruana se mueve en un campo de acción extremadamente reducido. Ello se debe a que los autores peruanos utilizan escasos géneros literarios: novela, cuento, poesía, teatro. Es decir, los más antiguos, los que se cultivaban en Grecia. Nos falta esa extensión que le da a la literatura géneros más tardíos o géneros ancilares: ensayo, memorias, autobiografías, diarios, correspondencia, y los subgéneros como la novela rosa, la policial, el *roman noir*, de espionaje, ciencia ficción, novela histórica» (Ribeyro, 2003, p. 366).

Aspectos de esta evaluación, tal vez producto de la inmediatez característica de la entrada de un diario², pueden ser refutados por los capítulos de este tomo. Los ensayos de Eugenio Chang-Rodríguez, José Ignacio López Soria y Nicholas Birns demuestran que la literatura y el pensamiento peruano se insertan en una rica tradición caracterizada por diálogos y debates, desde los arielistas de la generación del 900 hasta nuestros días.

¹ En su capítulo «La escritura autobiográfica en el Perú», Cecilia Esparza estudia los diarios de Ribeyro, entre otros textos.

² Sin embargo, en la entrada del 18 de abril de 1976, como parte de una evaluación de la generación del cincuenta, a la cual pertenecía el cuentista, Ribeyro afirma: «la verdad es que no hemos tenido un poeta como Vallejo, ni un ensayista como Mariátegui, ni un historiador como Basadre, ni un político como Víctor Raúl [...] los viejos nos sacaron ventaja. Un González Prada, un Riva Agüero, un Luis Alberto Sánchez, ¿dónde están?» (Ribeyro, 2014, p. 489). Con la excepción de Vallejo y González Prada, estudiados en otro de los volúmenes de esta *Historia de las literaturas en el Perú*, estos autores constituyen parte central del canon ensayístico nacional de las primeras tres décadas del siglo veinte.

Los nombres del conservador Bartolomé Herrera (1808-1864) y el liberal Francisco de Paula González Vigil (1792-1875), y luego Ricardo Palma (1833-1919) y Manuel González Prada (1844-1918), sirven como ilustración de que ya en el siglo XIX existieron visiones alternativas del Perú que se reflejaron en una importante y variada obra ensayística. Por lo menos en el caso de Palma y de González Prada estas diferencias incluyeron la reflexión sobre la literatura y su relación con la realidad social. Además, estos autores y los debates que suscitaron sus escritos influyeron a varios de los ensayistas y críticos estudiados en este tomo.

Según Eugenio Chang-Rodríguez, Riva Agüero «admiró al liberal Manuel González Prada, pero rescató el pensamiento conservador de Bartolomé Herrera». González Prada será una influencia profunda sobre toda la Generación del Centenario. Por ejemplo, indica Chang-Rodríguez que la tesis doctoral de Haya, que no pudo ser presentada, comparaba a Manuel González Prada con Ricardo Palma. La tesis doctoral de Luis Alberto Sánchez se tituló «Elogio de don Manuel González Prada», la primera de varias obras que le dedica al autor de *Horas de lucha*. De hecho, su *Don Manuel* (1930) es una de las pocas biografías escritas en el Perú³. Mariátegui, por ejemplo, lo declara «un instante —el primer instante lúcido—, de la consciencia del Perú» (1981, p. 255).

Igualmente, Mariátegui es una presencia importante en la obra de muchos autores estudiados en la primera parte de este tomo. Como relata Chang-Rodríguez, Víctor Andrés Belaunde escribe su libro más relevante, *La realidad nacional* (1931), como una crítica a los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui. El Amauta va a ser, sin embargo, una influencia positiva en autores posteriores. Así, López Soria en su análisis señala que Aníbal Quijano centró sus preocupaciones iniciales en el estudio de Mariátegui: además de escribir un conocido estudio sobre el Amauta, *Reencuentro y debate: una introducción a Mariátegui* (1981), su concepto de la colonialidad del poder, tan influyente en el pensamiento postcolonial y decolonial, tiene su primer desarrollo precisamente en un estudio suyo sobre la problemática de la raza en la obra de Mariátegui (véase de Castro en este volumen). El lamentado Alberto Flores Galindo, un importante historiador, también se ocupó del autor de *7 ensayos* en un brillante estudio, *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern* (1980).

En el campo de la crítica literaria y cultural, las citas que hace López Soria en su capítulo sobre el ensayo demuestran cómo Mariátegui es una presencia constante en

³ Llama atención la relativa falta de interés por la biografía (a diferencia de la autobiografía) en la literatura peruana. Luis Alberto Sánchez es tal vez el más prolífico biógrafo peruano. Además de *Don Manuel*, escribe Víctor Raúl Haya de La Torre o el político. *Crónica de una vida sin tregua* (1934), *La Pericholi* (1936), *Una mujer sola contra el mundo* (Flora Tristán, la paria) (1942), entre otras obras.

Lima la horrible (1964), de Sebastián Salazar Bondy. Más cercana a nuestros días, la crítica de Antonio Cornejo Polar, una de las más innovadoras en el proceso por el cual América Latina se piensa a sí misma, según observa Santiago López Maguiña en su trabajo de este volumen, toma como punto de partida la constatación hecha por el Amauta de que en la literatura indigenista se da una divergencia entre el mundo indígena retratado y la representación hecha por el autor desde una perspectiva letrada. La obra de Cornejo Polar va a servir como plataforma para gran parte de la crítica literaria peruana actual, muchos de cuyos practicantes fueron discípulos suyos bien en el Perú o en los Estados Unidos, país donde ejerció la docencia universitaria hasta su fallecimiento en 1997.

Dicho eso, los clásicos del ensayo peruano eran de difícil acceso en 1970. Por ejemplo, los artículos de Mariátegui recopilados en *Peruanicemos al Perú* o en los tres volúmenes de *Figuras y aspectos de la vida mundial* se publicaron en 1970 por primera vez desde la década de 1920; y *Equivocaciones*, el libro de crítica literaria de Jorge Basadre de 1928, solo se volverá a publicar en 2003. Inclusive, según la base de datos WorldCat.org, un clásico como *Horas de lucha* de Manuel González Prada no fue reeditado entre 1946 y 1976. La lista podría multiplicarse.

Sea como sea, la cita del diario de Ribeyro sirve para recordarnos cómo ha cambiado la literatura peruana en los últimos 46 años. Así, los subgéneros novelísticos mencionados por Ribeyro están representados en las letras del Perú por figuras de la talla de Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo, entre otros⁴. Pero también los otros géneros de no ficción mencionados han sido adoptados por nuestra literatura. De hecho, uno de los mayores escritores que practicaron estos «géneros ancilares» fue el propio Ribeyro, quien no solo fue autor de *La tentación del fracaso*, sin lugar a dudas un texto clave en la escritura del yo peruana, sino también de *Prosas apátridas* (1972) y *Dichos de Luder* (1989), sorprendentes miniaturizaciones del ensayo que, como también sucede con su libro de crítica *La caza sutil* (1976), en ocasión destilan algunos de los mejores pasajes de los diarios⁵.

⁴ Aunque en todos los casos estamos hablando de una reelaboración artística de géneros populares antes que de una simple reproducción de estos, se puede mencionar que han escrito novelas de misterio, por ejemplo, Vargas Llosa (¿Quién mató a Palomino Molero? [1986], *Lituma en los Andes* [1993]), Cueto (*El vuelo de la ceniza* [1995], *La venganza del silencio* [2010]) y Roncagliolo (*Abril Rojo* [2006], *La pena máxima* [2014]); novelas de ciencia-ficción Roncagliolo (*Tan cerca de la vida* [2010]); y novelas rosa Bryce Echenique (*El huerto de mi amada* [2002]) y Vargas Llosa (*Travesuras de la niña mala* [2006]).

⁵ Tras señalar que algunas de las entradas de *La tentación del fracaso* incluyen «observaciones que luego encontraremos desarrollados y transformados en sus cuentos y novelas», Esparza añade: «otras entradas más bien corresponden a la vertiente filosófica de libros como *Prosas apátridas* o *Los dichos de Luder*, otras son reflexiones sobre la literatura a la manera de los artículos recogidos en *La caza sutil*».

La primera parte de este tomo estudia precisamente estos géneros ancilares, no solo el ensayo y la crítica literaria, sino también la autobiografía, el diario y un género que Ribeyro no incluye en su lista, el testimonio. Precisamente en 1970, la Casa de las Américas, la principal institución cultural de la Revolución Cubana, que ya premiaba novela, poesía, ensayo y teatro, crea un premio para el testimonio. Como señala Ulises Juan Zevallos en su capítulo sobre este género literario, este hecho lleva a «la institucionalización y canonización del testimonio». Dejando de lado la diferencia entre la novela testimonial, en principio con mayor grado de ficcionalización, y el testimonio, supuestamente más cercano a la «realidad» y ligado a la antropología o sociología, ya existían notables narraciones testimoniales latinoamericanas como, por ejemplo, *Juan Pérez Jolote*, del mexicano Ricardo Pozas (1952), *Biografía de un cimarrón*, del cubano Miguel Barnet (1966) y *Hasta no verte Jesús mío*, de la mexicana Elena Poniatowska (1969). Sin embargo, a pesar de que la Casa de las Américas empezó a premiar este género precisamente en 1970, este era claramente marginal durante un periodo en que la novela latinoamericana entraba con brío en el mercado mundial de la mano de Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, entre otros. La relativa fragilidad del testimonio en todas sus vertientes durante la década de 1970 se refleja en que la Casa de las Américas no entrega el premio en 1971, 1972, 1975, 1976 y 1979.

Cabe señalar que el primer testimonio ganador del Premio Casa de las Américas, *La guerrilla tupamara* de la uruguayo María Esther Gilio (1928-2011), es más un reportaje periodístico basado en entrevistas con militantes tupamaros que un testimonio en «donde un narrador iletrado (informante, testimoniante) cuenta en primera persona su vida llena de vicisitudes [...] a un interlocutor [...] que lo transcribe», como define Zevallos al género. Lo mismo puede decirse del segundo ganador del premio, *Los subversivos* (1973), testimonios de guerrilleros participantes en insurrecciones armadas en el Brasil, del periodista brasileño Antônio Caso (1926-). Recién con *Huillca: habla un campesino peruano*, de Hugo Neira Samanez, ganador de la presea en 1974, la Casa de las Américas premia un texto que exhibe la estructura considerada hoy en día característica del género. Pero que el ganador del premio en 1978 sea otro reportaje literario y periodístico, *Días y noches de amor y de guerra*, del conocido escritor uruguayo Eduardo Galeano (1940-2015), recalca la ambigüedad que rodea a este género durante la primera década del premio. Dicho eso, los testimonios estudiados por Zevallos, con una significativa excepción, recopilan las narraciones de un testimoniante iletrado.

Para Zevallos, el más importante de los testimonios peruanos es *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977). Si bien en este texto un testimoniante, el cargador quechua Gregorio Condori, le cuenta su vida a un gestor, el estudiante de antropología Ricardo Valderrama, ambos comparten el mismo horizonte cultural andino. Debido

a esto y a que Valderrama es un estudiante pobre y no un laureado intelectual urbano, *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* es, como señala Zevallos, un ejemplo alternativo de testimonio en el cual «letrados subalternizados [...] establecen una relación más horizontal o ‘a lado’ con los subalternos». Otro libro clave es *Memorias de un soldado desconocido* (2012) de Lurgio Gavilán, en el cual este narra sus experiencias como niño campesino convertido en senderista, después soldado, luego seminarista y finalmente antropólogo. Si bien el dramatismo del texto de Gavilán es singular, en otros aspectos constituye una obra en la cual culmina la evolución del género testimonial. Según Zevallos, en el testimonio político y en el cultural se fue eliminando la distancia entre gestor y testimoniante, porque los testimoniantes han ido alcanzado mayores grados de educación, y mientras en la década de 1970 los primeros (Huillca, Muñoz y Condori Mamani) eran analfabetos, en los años ochenta ya Supa Huamán tenía educación primaria y en el siglo XXI Lurgio Gavilán educación universitaria. La evolución del género lo llevaría a confundirse con la escritura autobiográfica —memorias, autobiografías—, evidente en el título de la obra de Gavilán.

El género autobiográfico también va a tener un marcado desarrollo especialmente durante la segunda mitad del siglo XX⁶. Así, a pesar de lo dicho en la antes citada entrada del diario de Ribeyro de 1970, en este periodo varios de los más importantes escritores y pensadores peruanos publican textos autobiográficos: en 1967 aparece *Mucha suerte con harto palo*, la autobiografía de Ciro Alegría editada por Dora Varona, su viuda; en 1969, *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*, de Luis Alberto Sánchez; y en 1975 Jorge Basadre publica *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas*. En las décadas siguientes los principales narradores peruanos escribirán textos autobiográficos como *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa (1993); *Permiso para vivir* (1993) y *Permiso para sentir* (2005) de Alfredo Bryce Echenique; y los ya mencionados diarios *La tentación del fracaso* (1992, 1993, 1995) de Ribeyro, entre otros. Como señala Cecilia Esparza cuando estudia estos y otros escritos autobiográficos en un capítulo en este volumen: «la escritura autobiográfica en nuestra tradición, se caracteriza por la estrecha relación entre sujeto y nación». Así, existe una continuidad intelectual entre los textos autobiográficos y, como demuestra el caso de Gavilán, también entre los testimonios, el ensayo y la crítica.

Algo que quizás habría sorprendido al Ribeyro de 1970 es la influencia que los géneros ancilares—diario, ensayo, autobiografía, etcétera— van a tener sobre los principales, por decirlo de alguna manera. Hoy en día las fronteras entre ficción o no ficción, narración o ensayo, y autobiografía o novela, se han debilitado, y a veces hasta

⁶ Esparza también estudia textos autobiográficos anteriores a la década de 1960, como *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor* de Enrique López Albújar (1924), y *Memorias. Las mil y una aventuras* de José Santos Chocano (1940).

esfumado. Si bien no son estudiados en este tomo que no se ocupa de la ficción, vale recalcar que algunas de las novelas recientes y mejor recibidas por crítica y público, como *La distancia que nos separa* (2015) de Renato Cisneros y *Orgullosamente solos* (2016) de José Carlos Yrygoyen, son ejemplos de, en palabras de Vargas Llosa, «una mezcla de fantasía y autobiografía en la que el autor se convierte en personaje: la autoficción» (Rodríguez Marcos, 2016), aunque el Nobel peruano parece tener una visión algo negativa de la autoficción pues ve en ella una «consecuencia de la despolitización» (Rodríguez Marcos, 2016). Sin embargo, como señala Jeremías Gamboa, «*La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, es una de las iniciadoras de la autoficción. Es ficción, pero juega a no serlo» (García, 2016)⁷. Si alguna vez fueron marginales, algo que los nombres de Mariátegui o Salazar Bondy parecerían contradecir, hoy, de una manera quizás característica de la posmodernidad, el ensayo, la crítica y los escritos del yo se encuentran no solo en el centro del pensamiento, sino también de la producción literaria nacional.

Como ya se ha señalado, los capítulos de la primera parte de este volumen estudian el ensayo peruano, la crítica literaria, el testimonio y los escritos autobiográficos. El primer capítulo, «Tradición e innovación. El ensayo en las primeras décadas del siglo XX», de Eugenio Chang-Rodríguez, examina las ideas y las personas que configuraron tanto las generaciones arielistas o el 900 (Riva Agüero, los García Calderón, José Gálvez, etcétera) como la del centenario (Haya de la Torre, Sánchez, Antenor Orrego, etcétera), y a la vez analiza los debates y coincidencias entre estos autores, que sentaron las bases del pensamiento moderno en el Perú. El segundo, «El Amauta y *Amauta*. La ensayística de José Carlos Mariátegui», escrito por Juan E. de Castro, continúa la revisión de las ideas de la Generación del Centenario analizando tanto la obra del primer marxista de América, en particular su crítica literaria, como el papel político e ideológico que desempeñó su revista *Amauta*. En «El ensayo y las décadas del cambio estructural (1940-1980)», José Ignacio López Soria revisa la obra de varios autores claves de estas décadas (José Luis Bustamante y Rivero, Raúl Porras Barrenechea, Sebastián Salazar Bondy, etcétera) quienes escribieron durante un periodo en el que se desmoronó el orden oligárquico y surgieron nuevos actores sociales. Nicholas Birns estudia «La crítica en la modernidad tardía», o sea, aquellos autores que analizaron la literatura nacional desde la década de 1930 hasta el presente. Santiago López Maguina

⁷ Otro ejemplo temprano de autoficción sería el cuento «Solo para fumadores» de Ribeyro (1987). ¿Cómo leer este cuento sin tomar en cuenta la trágica adicción del autor al cigarrillo? ¿Dónde termina lo real y empieza lo ficcional en este texto? Esta duda genérica no ha evitado que este relato sea para muchos lectores de Ribeyro uno de los mejores que escribió. Por ejemplo, el novelista colombiano Juan Gabriel Vásquez lo describe como «uno de los primeros en una hipotética lista de cuentos latinoamericanos» (Vásquez 2007, p. 15).

dedica su capítulo «Antonio Cornejo Polar. La heterogeneidad cultural y literaria en el mundo andino», al influyente crítico literario peruano. Cecilia Esparza estudia «La escritura autobiográfica». La primera sección de este tomo concluye con el análisis que hace Ulises Juan Zevallos Aguilar de «El testimonio. De la representación a la autorrepresentación» (1974-2016)».

PERSPECTIVAS DRAMATÚRGICAS: ESTÉTICA Y POLÍTICA

Estudiar la dramaturgia peruana contemporánea es tanto un trabajo de archivo como de recuperación de memoria. Los textos teatrales llevan consigo los detalles de su contexto de producción: la escritura, que recoge la marca de su momento histórico, y la puesta en escena, que integra experiencias compartidas entre los artistas y su público. Muchas de estas experiencias no han sido documentadas, lo cual trae como consecuencia un vacío cuya recreación implicaría un constante trabajo de archivo y análisis como el mostrado en los ensayos que conforman este volumen. A la vez, las puestas en escena de las cuales quedan rastros se convierten en testimonio de la historia que es necesario rescatar. Aún más, los textos teatrales llevan consigo la potencialidad de la puesta en escena. Esta —la escenificación— llena de sentido la mirada histórica de la dramaturgia al entenderla en diálogo con el presente y el futuro. Esta temporalidad fluida, aparentemente paradójica, se entiende en términos de la «performatividad» contenida en textos pensados para actualizarse en una puesta en escena⁸. En cada diálogo escrito reside tanto la influencia del contexto de producción como las variaciones y las nuevas lecturas contenidas en las representaciones aún por venir.

Los estudios recogidos en este volumen responden a la doble naturaleza, escrita y escenificada, de la dramaturgia. Esta labor de compilación no habría sido posible sin el incansable trabajo y la visión de Alfredo Bushby, quien estuvo a cargo de la selección de los temas aquí estudiados, así como de la coordinación de la primera parte del proyecto. Las piezas de dramaturgia contemporánea peruana incluidas no abarcan la complejidad de los diferentes espacios en los que el texto escrito y las puestas en escena dialogan durante el siglo XX y XXI. De hecho, la mayoría de las obras analizadas pertenecen a autores nacidos en Lima o cuyo trabajo artístico forma parte del circuito capitalino. Sin embargo, estas obras reflejan las tensiones entre la influencia de las vanguardias europeas, experimentaciones lingüísticas y artísticas locales, conflictos históricos y sociopolíticos, y la búsqueda de visiones propias de una nación en constante

⁸ Sigo la terminología que J. L. Austin (1962) usa para explicar la «performatividad» de los actos de habla: las palabras llevan consigo un potencial transformativo cuyos alcances muchas veces no pueden ser previstos.

transformación. Así, la indagación sobre una identidad política y estética se ve reflejada en el texto y la escena, espejo y molde de su historia.

A lo largo del siglo XX e inicios del XXI, la escena teatral peruana ha atravesado una serie de transformaciones, producto de los cambios en el escenario político y económico del país, así como de nuevos rumbos explorados por diferentes generaciones de dramaturgos y artistas de teatro. Tal vez el cambio más sugerente es el impulso de estos artistas hacia propuestas creativas en las cuales el riesgo, la exploración de nuevos lenguajes y el hallazgo de marcas identitarias se intersectan tanto en el corpus de su obra como en el diálogo con su tiempo. Algunas de estas obras, en primera instancia, parecieran indagar en la intimidad de los universos emocionales de los personajes más que en el corpus social donde habitan. Sin embargo, es necesario recordar que la relación entre teatro y política puede ser entendida como un sitio de cuestionamiento y de participación en el que las actividades humanas, en tanto son corporeizadas, le otorgan al quehacer político un inalienable elemento performativo. De esta manera, el texto teatral y su puesta en escena podrían ser entendidos como sitios de encuentro con y de representación de la actividad política: un espacio donde esta cobra vida, un vehículo a través del cual todo lo vinculado a ella puede ponerse en escena. La pregunta, entonces, no sería si la dramaturgia peruana guarda una relación con la política, sino en qué sentido las transformaciones de los proyectos escénicos contemporáneos están en diálogo con los cambios que la política peruana ha atravesado durante este siglo. Y hasta qué punto la dramaturgia y el teatro son a la vez producto y respuesta, receptáculo y vehículo, fuerzas de acción y reacción ante estos cambios.

En el caso peruano, hablar de las relaciones entre teatro y política nos remite, inicialmente, a Lima, la ciudad capital, la cual durante muchos años ha sido el eje de una tendencia centralizadora donde se concentran diversas realidades, producto de procesos migratorios e iniciativas culturales exclusivistas⁹. Así, Lima puede ser leída no solamente como el producto de un proceso centralizador, sino como una réplica a escala de este mismo proceso: ante la indiferencia de las autoridades y de una buena parte de la ciudadanía, diversas formas de exclusión y centralización se repiten constantemente en la capital peruana.

Dentro de este contexto, es necesario entender la relación entre los cambios sociopolíticos del siglo XX y la transformación de las propuestas estéticas de la dramaturgia nacional. En el presente, es imposible negar, por ejemplo, la influencia de un nuevo contexto global y mediatizado que permite a los artistas acceder cada vez más rápidamente a la información sobre otros escritores y grupos de teatro, así

⁹ Sigo el concepto de «cultura política dominante» de Escobar, Álvarez y Dagnino (1998), que considera el autoritarismo social y/o democracias protoliberales limitadas como estructuras que apoyan una organización exclusivista de la sociedad y una distribución desigual del acceso a la cultura.

como saber qué se está haciendo fuera de Lima y del Perú. Es por ello que el diálogo y el intercambio de perspectivas críticas y creativas cobra creciente relevancia. En referencia a las transformaciones en la escritura teatral de cambio de milenio, Carlos Vargas Salgado resalta que la tarea dramaturgica puede conllevar prácticas que exceden la autoría teatral. El trabajo de producción textual puede incluir colaboraciones que viajan desde el escritorio al escenario y viceversa. Refiere Vargas Salgado que «la dramaturgia puede ser realizada por aquel a quien llamamos dramaturgo o puede ser asumida por una función distinta y un nombre quizás nuevo: el *dramaturgista*; ambas figuras se confunden como confusas son sus funciones, en colectivos teatrales, por ejemplo, donde el director o los actores adaptan, organizan y deciden textualmente la puesta» (2008, p. 61).

En este sentido, la exploración estética en el espacio escrito y en el espacio escénico puede ser entendida como un nuevo modo de tratar de entender qué está pasando con el cuerpo social peruano *vis-à-vis* el cuerpo individual de los actores. Esto, a su vez, es un nuevo modo de participación política. Diana Taylor, refiriéndose a la nueva dramaturgia latinoamericana, resalta el hecho de que esta participación no requiere ser evidenciada temáticamente: «Algunos dramaturgos jóvenes, muchos de los cuales son también actores y directores, han rechazado el teatro “político”, pues prefieren enfocarse en exploraciones del lenguaje, el tiempo, el imaginario y el espacio escénico. Sin embargo, esta negativa a ser leídos dentro de un marco político determinado es, al menos para algunos, un gesto significativo» (Taylor & Townsend, 2008, p. 22)¹⁰. Siguiendo esta idea, el hecho de que «lo político» no sea señalado como parte de algunas de las obras analizadas en este volumen, no significa que esta dimensión esté ausente de las propuestas escénicas desarrolladas en la contemporaneidad. De este modo, las propuestas dramaturgicas que exploran nuevos espacios estéticos e identitarios pueden ser entendidas no como apolíticas, sino como nuevas formas de expresión política y de lo político. En relación con esta última idea, es necesario recordar que el cuerpo colectivo peruano, sobre todo el limeño, durante muchos años, ha tendido a la desintegración y la división. La realidad limeña, centralizada, exclusiva y discriminante, encuentra una doble respuesta en los cuerpos de sus pobladores: por un lado, habitan en ella, son sus víctimas y sus cómplices. Pero también actúan en ella mediante acciones que pueden transformar esos mismos cuerpos y, con ello, influir en el cuerpo político. Lima no es el Perú. Sin embargo, a través del análisis de las propuestas dramaturgicas surgidas en esta realidad centralizada es posible explorar metafóricamente diálogos transregionales, en aras de una voluntad de cambiar los circuitos e intercambios artísticos en el país.

¹⁰ Traducción de Leticia Robles-Moreno.

La dramaturgia y el teatro, en tanto dialogan con las transformaciones de su entorno, contienen un potencial *revolucionario*, entendiendo esta idea en términos de Walter Benjamin, ya que sitúan el trabajo del artista dentro de los modos de producción actuales, en un proceso de recreación y transformación de estos mismos modos de producción. Estas formas artísticas son producto de su momento presente y, por lo mismo, se expresan a través de los nuevos medios otorgados por este presente, con el objetivo de transformar nuestro modo de concebir el futuro:

Para Benjamin, el artista revolucionario no debería aceptar acríticamente las fuerzas existentes de producción artística, sino que debería desarrollar y revolucionar dichas fuerzas. Al hacer esto, está creando nuevas relaciones sociales entre el artista y la audiencia [...] la tarea del artista revolucionario es desarrollar estos nuevos medios, así como transformar los viejos modos de producción artística. No se trata solamente de impulsar un ‘mensaje’ revolucionario a través de los medios existentes; se trata de revolucionar los medios en sí mismos (Eagleton, 2002, pp. 57-58)¹¹.

En el caso de la dramaturgia y el teatro, la transformación de las formas creativas proviene de diferentes vertientes y genera lenguajes dispares. Es sugerente notar que las propuestas incluidas en este volumen contienen variadas perspectivas temáticas y estéticas. Jacques Rancière propone la idea de *dissensus* como una manera de emancipar al espectador en nuestra sociedad. Para Rancière, si en una comunidad existe *dissensus* es posible encontrar una manera de caminar hacia nuevos espacios múltiples y más libres: «La ‘comunidad disensual’ artística tiene un cuerpo doble. Es una combinación de medios que producen un efecto concreto: crear una nueva comunidad entre seres humanos, [crear] nuevas personas políticas» (2009, p. 59)¹². En este sentido, disenter, no estar de acuerdo, tener una voz diferente, no es algo negativo. Por el contrario, el *dissensus* abre nuevos modos de debate por medio de los cuales antiguas formas de pensamiento pueden ser cuestionadas por modos inéditos de pensar y transmitir conocimiento. En este caso, el *dissensus* se propone como la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas identidades, lo cual significa, a la vez, *crear* estos lenguajes e identidades. La dramaturgia peruana contemporánea explora y crea, recoge y redefine: es el espacio por excelencia del quehacer artístico como gesto generativo y político.

Al inicio de la sección sobre dramaturgia, Gino Luque ofrece un acercamiento general a la dramaturgia peruana entre 1980 y la segunda década del siglo XXI. Enfocándose en el trabajo de autores teatrales del circuito limeño, Luque resalta el retorno a la dramaturgia de texto, y la recuperación del rol de la palabra en el

¹¹ Traducción de Leticia Robles-Moreno.

¹² Traducción de Leticia Robles-Moreno.

proceso creativo en una escena local cada vez más compleja y en franca expansión. Algunos factores de este crecimiento son el fortalecimiento de la industria cultural hacia fines del siglo XX e inicios del XXI, el diálogo entre dramaturgos que realizan talleres de escritura y la realización de festivales y el lanzamiento de publicaciones en diferentes circuitos culturales. Luque señala tendencias recientes en la escritura teatral limeña —y por extensión metonímica, peruana—, entregando una relación de diez dramaturgos contemporáneos con comentarios introductorios a su obra. El ensayo de Roberto Sánchez Piérola Vega, a su vez, profundiza en dos momentos fundacionales de la dramaturgia peruana en el siglo XX, entendiendo estos hitos como espacios de construcción de una identidad peruana compleja y contradictoria. Sánchez Piérola señala el movimiento dramático quechua gestado en la primera mitad del siglo pasado como un primer momento de identificación nacional, con las obras *Sumaq'ika*, de Nicanor Jara, y *Manco II*, de Luis Ochoa, como ejemplos de un uso lingüístico cuya intención es recrear el quechua incaico e incorporar elementos poéticos y rítmicos que exceden la palabra escrita¹³. De este modo, la dramaturgia andina se erige como un punto de referencia de reconocimiento y recuperación de la oralidad. En contraste, en el segundo momento fundacional (entre 1946 y 1966) la escritura dramática se renueva desde los trabajos de Sebastián Salazar Bondy, Juan Ríos Rey y Enrique Solari Swayne. Salazar Bondy pone sus juguetes, pantomimas y comedias costumbristas al servicio de una crítica contra la vieja clase conservadora limeña, y contra la nueva burguesía limeña y sus apariencias. Juan Ríos mueve sus historias entre el plano universal y el plano local, escapando de una narrativa realista para optar por un uso metafórico del lenguaje. Solari Swayne, finalmente, explora una geopolítica alejada de la interpelación a la ciudad capital, donde resalta los conflictos internos del país. Estos tres dramaturgos instalan una identidad nacional compleja, aún en proceso de transformación.

El ensayo de Celeste Viale analiza los cambios estéticos y políticos en la dramaturgia peruana de las décadas de 1960, 1970 y 1980, incorporando en su estudio tanto la escritura teatral como el teatro de creación colectiva. Desde este punto de partida, pone de relieve la tensión y el diálogo existente entre la tradición de vanguardia teatral europea y estadounidense, y las búsquedas nacionales de un lenguaje propio. Viale emplea análisis comparativos para resaltar cómo los dramaturgos nacionales manejan y transforman tendencias internacionales en un lenguaje propio. Así, Hernando Cortés y César Vega Herrera reinventan el absurdismo como técnica de la Europa de la posguerra y lo incorporan a la realidad social peruana, por demás inmersa en situaciones que rebasan los límites de una lógica racional. En el caso de Gregor Díaz,

¹³ Sobre los antecedentes de este desarrollo, véase el ensayo de César Itier, en el volumen 2 de esta colección.

es posible reconocer el uso de un distanciamiento brechtiano, no solo como estrategia dramática sino también como una forma de comentario social. Alonso Alegría, por su parte, arriba a un lenguaje propio sin dejar de lado una serie de referencias políticas cargadas de diferentes significados de acuerdo con los cambios en el entorno social. En su estudio de estos escritores, Viale incorpora el trabajo de dramaturgia colectiva de grupos fundados alrededor de la década de 1970 e inicios de la siguiente, como Telba, Yuyachkani, Alondra y Cuatrotablas. Estos, al integrar en la creación colectiva una exploración que enlaza la palabra, el cuerpo y las tradiciones culturales, ofrecen una compleja propuesta estética, que funciona como un lente analítico de la realidad social tanto en la forma como en el fondo. Leticia Robles-Moreno, por su parte, también incorpora en su análisis al grupo Alondra, fundado en 1981 con la colaboración de Juan Rivera Saavedra, y al grupo Yuyachkani, fundado en 1971, como ejemplos de creaciones colectivas que interpelan la violencia política entre 1980 y 2000.

Los escenarios quebrados de las obras escritas en esta etapa de la historia reciente del Perú reinstalan al teatro como práctica eminentemente política. Los años del terror son invocados por la presencia de los cuerpos de los actores en escena: una presencia que evoca el cuerpo *ausente*, como señala Miguel Rubio, de nuestros compatriotas desaparecidos en los años de la violencia. Imposible dejar de mencionar la obra de un dramaturgo controversial como Víctor Zavala Cataño y su *Teatro Campesino* (1969), cuya opción política lo puso del lado del terror, en tanto generó un espacio escritural y escénico para denunciar los abusos cometidos contra los miembros de comunidades olvidadas de la sierra peruana. En una línea diferente, donde se incorporan extrapolaciones históricas para situar la violencia peruana dentro del marco de la historia universal, se ubican Alfonso Santistevan, Lieve Delanoy (radicada en el Perú desde 1978) y Walter Ventosilla. Estos autores exploran en su obra la escritura y el hecho teatral como ejercicio de memoria. Autores de generaciones más recientes, como Aldo Miyashiro, Gonzalo Rodríguez Risco y Claudia Sacha, revelan en su dramaturgia nuevas formas de lidiar con un pasado reciente y un presente que exuda violencia en los espacios menos esperados: su trabajo reconfigura la violencia como una manera de cuestionar los límites y potencialidades de la naturaleza humana.

Cierra este volumen el ensayo de Laurietz Seda, quien analiza el trabajo dramático y de gestión cultural de Sara Joffré. El estudio de Seda recorre el legado de Joffré como agente transformador del teatro peruano contemporáneo. Desde su conocimiento y difusión de las propuestas de Bertolt Brecht en el Perú hasta la organización de encuentros teatrales a nivel nacional y la fundación de la revista autogestionaria *Muestra*, Joffré es un referente de estudio del teatro como práctica y como discurso crítico. Seda resalta la preocupación por temas nacionales que revelan las obras de esta dramaturga, así como su acercamiento cuestionador a problemas

sociales como el racismo, la inequidad económica, la discriminación, la injusticia, la corrupción y el abuso del poder que recorre de forma estructural el tejido social, desde el cotidiano vivir hasta las políticas del gobierno de turno que ignoran los derechos básicos de los desposeídos. Estos temas van de la mano con una escritura sugerente y una serie de técnicas que demandan reevaluar y renovar propuestas teatrales en pos de un lenguaje estético y político que pueda dar cuenta de las complejidades de la realidad peruana. Después de la partida de la recordada Joffré en 2014, la pregunta que ella planteó en 1974, «¿Existe un teatro peruano?», sigue vigente. Existe, sí, un teatro peruano, que sin embargo sigue buscando nuevos rumbos, cuestionándose y reinventándose a la par de los cambios recientes en nuestro contexto. El debate sigue abierto: la palabra escrita aguarda ser interpelada, y el espacio escénico espera llenarse de propuestas encarnadas en la presencia de los actores. Y sin duda quedan por tratarse muchos temas en un estudio más abarcador de la dramaturgia peruana. Después de leer los acercamientos propuestos en los ensayos reseñados, resta seguir indagando sobre los planteamientos de autores de provincia, la dramaturgia femenina actual, el teatro testimonial contemporáneo, la dramaturgia LGTBQ y una serie de proyectos estéticos y políticos que continúan enriqueciendo el teatro peruano. Si la escritura teatral es de por sí una escritura en movimiento, reinstalada en el imaginario colectivo en cada puesta en escena, los análisis que la acompañan también están abiertos a una conversación dinámica, en constante transformación.

Las estrategias críticas que desarrollan el ensayo y la dramaturgia, así como la escritura del yo, la novela testimonial y otros géneros en diálogo con su contexto, van más allá de su tiempo de producción. Los variados enfoques propuestos por estas modalidades cobran inéditos matices y significados en sus lecturas de la actualidad peruana. El resultante contraste nos refiere al diálogo cultural que pudo haberse realizado en los diferentes momentos del siglo XX. Igualmente, este «discanto» se da entre temporalidades en movimiento: entre un presente que interroga y es interrogado por un pasado proteico, capaz de informar el futuro. *Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo* recoge estas proyecciones y contrastes como interrogantes y modos de diálogo crítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon.
- Benjamin, Walter (2007). The Author as Producer. En *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, editado por Peter Demetz, traducido por Edmund Jephcott (pp. 220-238). Nueva York: Schocken.

- Birns, Nicholas (2015). *Australian Literature: A World Not Yet Dead*. Sidney: Sidney University Press.
- Eagleton, Terry (2002). *Marxism and Literary Criticism*. London: Routledge.
- Escobar, Arturo, Sonia E. Álvarez & Evangelina Dagnino (1998). *Cultures of Politics /Politics of Culture: Revisioning Latin American Social Movements*. Boulder: Westview.
- García, Alexander (2016). «Jeremías Gamboa habló en la feria del libro sobre el auge de la autoficción». *El Comercio* (Quito) 9 de setiembre de 2016. <http://www.elcomercio.com/tendencias/fil2016-literatura-guayaquil-autoficcion-novelas.html>. Consulta: 16/1/18.
- Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- Mariátegui, José Carlos (1981). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Rancière, Jacques (2009). *The Emancipated Spectator*. Traducido por Gregory Elliott. Londres y Nueva York: Verso.
- Ribeyro, Julio Ramón (2003). *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Marcos, Javier (2016). «Una literatura despolitizada». *El País*, 26 de noviembre 2016. https://elpais.com/cultura/2016/11/24/babelia/1480014723_069953.html. Consulta: 16/1/16.
- Rubio Zapata, Miguel (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Yuyachkani.
- Taylor, Diana & Sarah J. Towsend (eds.) (2008). *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Vargas Salgado, Carlos (2008). ¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios de milenio. *Letra de Cambio*, 2(2), 51-65.
- Vásquez, Juan Gabriel (2007). Diario de un diario. Tras los pasos de Julio Ramón Ribeyro. *Quimera: Revista de Literatura*, 279, 12-17.

**CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO:
ENSAYO, CRÍTICA, ESCRITURAS DEL YO**

TRADICIÓN E INNOVACIÓN. EL ENSAYO PERUANO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Eugenio Chang-Rodríguez

Graduate Center, City University of New York

Este capítulo se centra en los aportes literarios de los ensayistas peruanos que se distinguieron en las primeras décadas del siglo XX. Muchos de ellos se encuentran cronológicamente en la Generación del Centenario¹; otros son más jóvenes. Casi todos participaron en la vida política del país ocupando cargos gubernamentales, combatiendo las dictaduras de turno o propiciando la modernización y el cambio social. Me interesa, sin embargo, hacer una distinción en cuanto a sus ideas, y por ello los sitúo en dos grupos: los arielistas y sus críticos ideológicos. Los primeros hacían hincapié en la unidad espiritual de Hispanoamérica gobernada por sus élites, conforme al ideal expuesto en *Ariel* (1900), obra maestra del escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917); los segundos proponían la ruptura con el academicismo tradicional y la renovación de temas y estilos. Los arielistas más representativos, en orden de la influencia de sus contribuciones a las letras y la cultura del Perú, fueron José de la Riva Agüero y Osma, Ventura García Calderón Rey, José Gálvez Barrenechea y Víctor Andrés Belaunde Diez-Canseco. Sus críticos más destacados fueron Antenor Orrego Espinoza, José Carlos Mariátegui (ver De Castro en este volumen), Víctor Raúl Haya de la Torre, Luis Alberto Sánchez, Alcides Spelucín Vega y José Uriel García.

Cabe notar que ambos grupos estuvieron influidos por las ideas positivistas y el consecuente énfasis en el análisis científico de personas y ambientes, por lo que encontramos rezagos de este pensamiento en mayor o menor medida en el análisis de la realidad peruana de estos autores. La española Generación del 98, particularmente su portaestandarte Miguel de Unamuno, fue también otro polo de influencia (Velázquez Castro, 1998). Así lo comprueba la correspondencia que mantuvo el rector salmantino

¹ Sobre el tema véase Loayza (1990) y González (1996).

con autores peruanos residentes en Europa (Ruiz Barrionuevo, 2015)² e igualmente la presencia en su biblioteca de libros escritos por peruanos: por ejemplo, de Francisco García Calderón, *De litteris* (1904) con prólogo de Rodó; y de José de la Riva Agüero su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905)³, con una dedicatoria donde el por entonces joven intelectual muestra su admiración por el influyente crítico (Ruiz Barrionuevo, 2017, pp. 191-194). De la Generación del 98 admiraron su análisis de la realidad nacional de España que varios trasladaron al estudio intenso del Perú, su interés en el paisaje y una apreciación un tanto más subjetiva de las circunstancias que algo los aleja del positivismo. En mi comentario ofrezco el trasfondo histórico y un resumen biográfico de estos autores, ambos imprescindibles para apreciar las contribuciones al ensayo de los dos grupos y la particular coyuntura desde la cual escribieron. Comienzo con los arielistas mencionados⁴, siguiendo el orden antes expuesto; omito el comentario de obras y aspectos tratados en otros capítulos de este tomo y en los ya publicados tomos 1 y 2.

1. JOSÉ DE LA RIVA AGÜERO Y OSMA (1885-1944)

Fue hijo de José Carlos Francisco de la Riva Agüero y Riglos, nieto de José de la Riva Agüero y Looz Corswarem y biznieto de José de la Riva Agüero y Sánchez Boquete, primer presidente del Perú. Su madre fue María de los Dolores de Osma y Sancho-Dávila, hija de Ignacio de Osma y Ramírez de Arellano y Carmen Sancho-Dávila y Mendoza, todos pertenecientes a aristocráticas familias limeñas de ascendencia colonial. De su familia materna, apellidada De Osma, heredó el título de VI Marqués de Montealegre de Aulestia, y de otro antecesor heredó el marquesado de Dávila. José de la Riva Agüero y Osma nació en 1885 en una casona de la familia Ramírez de Arellano, hoy sede del Instituto Riva-Agüero. Completó los estudios escolares en Lima en el Colegio Sagrados Corazones Recoleta en 1901. Al año siguiente, ingresó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la cual se recibió en 1905 con el grado de bachiller en Letras con la tesis «Carácter de la literatura del Perú independiente»⁵; se doctoró en Letras en 1910 con la tesis «La historia en el Perú» y obtuvo un bachillerato en Jurisprudencia en 1911 con la tesis «Fundamento de los interdictos posesorios». En 1911 fue encarcelado por publicar en *El Comercio* un artículo contra el gobierno

² Entre ellos Francisco y Ventura García Calderón, César Falcón, Mariano H. Cornejo, Luis Ulloa, Emilio Althaus (ver Ruiz Barrionuevo, 2015).

³ Ricardo Palma, asiduo corresponsal de Unamuno, le remitió el libro (Ruiz Barrionuevo, 2015).

⁴ Para un examen más detallado de este grupo ver Loayza (1990) y González (1996).

⁵ Para un análisis minucioso, ver el prefacio a esta colección (R. Chang-Rodríguez & Velázquez Castro, 2017, I, pp. 11-58).

de Augusto B. Leguía en el cual exigía la amnistía para los presos involucrados en el intento de golpe del 29 de mayo de 1909⁶. Poco después, el 27 de noviembre de 1912, se recibió de abogado por la Universidad de San Marcos con la tesis «Ensayo de filosofía jurídica en torno al concepto de Derecho». Cabe notar que sus trabajos académicos de esa época están permeados de heterodoxia anticlerical. Este destacado polígrafo fue autor de tratados de derecho, obras de historia literaria, historia del Perú, filosofía jurídica y religión, cuya influencia pesó mucho en el desarrollo de la cultura peruana. Su pensamiento siguió una trayectoria cambiante, al evolucionar desde un liberalismo juvenil hacia un severo conservadurismo afianzado en el catolicismo.



Imagen 1. José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944), estudioso de las letras y la historia del Perú desde una perspectiva hispanófila. Foto cortesía del Instituto Riva-Agüero, PUCP.

⁶ La prisión de Riva Agüero dio lugar a protestas de estudiantes universitarios enfrentados a la fuerza pública.

Tras un largo periplo que realizó en 1912 a lomo de caballo y mula por pueblos de la sierra central y sur del Perú, Riva Agüero y Osma escribió una serie de memorias de viaje, parcialmente publicadas en el *Mercurio Peruano* entre 1918 y 1929 con el título «Paisajes andinos» y reunidas póstumamente en el libro *Paisajes peruanos*. Como han comentado otros, el autor se adelantó a los intelectuales que, en la década de 1920, redescubrieron el interior del Perú. En la obra, con diestra pluma, Riva Agüero describe la geografía andina, rememora la historia patria, en particular de la época de la conquista, y define su esencia como la síntesis de lo español y lo inca. No obstante, el autor no se detiene en la problemática rural de los habitantes de la zona, en particular la tenencia de la tierra y el derecho de las comunidades campesinas. Entre las hermosas descripciones resalta la de Ayacucho:

Su inalterable atmósfera azulada, la reverberación de la luz en los cerros desnudos y calizos que la circundan; la prodigiosa cantidad de ágaves y tunales que crecen en sus alrededores, como una fantástica floresta de lanzas de bronce [...] las higueras y los duraznos, los granados y los naranjos que aparecen por encima de las tapias de las quintas; y las recuas de borricos que recorren sus calles de acequias desbordadas, le dan una típica fisonomía musulmana [...] Los ponchos y vestidos de los indios ponen sus notas de colores exaltantes (1969, IX, pp. 133-134).

Las ricas aristas de la obra han sido analizadas con moderna visión y diferentes perspectivas disciplinarias en una compilación de Jorge Wiese (2013) a raíz del congreso conmemorativo del centenario del viaje del destacado estudioso.

Afin de participar en el Primer Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericanas, reunido en Sevilla en 1914, Riva Agüero y Osma viajó a Europa. A su retorno a Lima, fundó, en 1915, el Partido Nacional Democrático, integrado mayormente por jóvenes profesionales de su generación simpatizantes de la candidatura de José Pardo y Barreda (1864-1947), quien en 1904 había sido elegido presidente por el Partido Civil. Cuando se realizaron las elecciones de diputados por Lima en 1917, tanto Riva Agüero y Osma como sus amigos se abstuvieron de postular, aduciendo que no pensaban en el presente, sino en el futuro. Por esa respuesta, la prensa los apodó «futuristas» y desde entonces su agrupación política fue identificada como el «Partido Futurista».

En 1916, Riva Agüero y Osma pronunció en San Marcos un «Elogio del Inca Garcilaso de la Vega», con motivo de la conmemoración del tercer centenario de la muerte del cronista cusqueño que falleció en 1616 (Mazzotti, 2017). Destacó el carácter mestizo del autor de *Comentarios reales* y lo presentó como encarnación de la nacionalidad peruana: «Garcilaso [...] [es] la personificación más alta y acabada de la índole literaria del Perú [...] Todo en el Inca Garcilaso, desde su sangre, su carácter y las circunstancias de su vida, hasta la materia de sus escritos, y las dotes

de imaginación y el inconfundible estilo con que los embelleció, [todo] concurre a hacerlo representativo perfecto, adecuado símbolo del alma de nuestra tierra» (1960-2010, II, p. 6), Riva Agüero concluye: «Y como las esperanzas, para no ser baldías, han de nacer o sustentarse en los recuerdos, saludemos y veneremos, como feliz augurio, la memoria del gran historiador en cuya personalidad se fundieron amorosamente Incas y Conquistadores, que con soberbio ademán abrió las puertas de nuestra particular literatura y fue el precursor magnífico de nuestra verdadera nacionalidad» (p. 62). En su apreciación, Riva Agüero destaca el carácter aristocrático de la genealogía del Inca y se solaza dando numerosos datos de su ascendencia española. Igualmente, subraya el aspecto armónico de la obra maestra del cronista, hoy cuestionado desde diversas posturas críticas (Cornejo Polar, 1994). El entonces joven periodista José Carlos Mariátegui criticó severamente el discurso de Riva Agüero desde las columnas del periódico limeño *La Prensa* por, entre otras cosas, algunas peculiaridades sobre el uso del idioma. A raíz de este incidente, Riva Agüero y Osma trató desdeñosamente al Amauta, quien también había expresado la posibilidad de hallar culpable de traición a su antepasado, el prócer José de la Riva Agüero y Sánchez Boquete.

En 1918, Riva Agüero dictó por corto tiempo en la Facultad de Letras de San Marcos una serie de conferencias sobre el Perú prehispánico. El 4 de julio de 1919, cuando se produjo el golpe de Estado de Augusto B. Leguía (1863-1932), Riva Agüero y Osma lanzó un manifiesto a la nación en defensa del orden constitucional. Acto seguido, viajó a Europa. Su autoexilio se prolongó durante el Oncenio gubernamental (1919-1930) de Leguía, época durante la cual Riva Agüero y Osma recorrió Francia, Italia y España. En este periplo profundizó en las fuentes clásicas de la cultura peruana y cotejó información documental acerca de la historia patria. Entonces se operó una fundamental modificación en su pensamiento, al evolucionar desde un liberalismo racionalista hacia un severo conservadurismo católico. Quizá debido a este cambio, se ocupó de recuperar ante la Corona española los antiguos títulos familiares de marqués de Montealegre de Aulestia en 1926, y marqués de la Casa Dávila en 1929.

Retornó al Perú el 25 de agosto de 1930, el mismo día de la renuncia de Leguía a la presidencia del país, y fue testigo de la posterior crisis política. Si bien Riva Agüero y Osma retomó su carrera política, no quiso ser diputado constituyente; desempeñó, sin embargo, cargos públicos durante el gobierno autoritario del general Óscar R. Benavides (1933-1939): fue alcalde de Lima (1931-1932) y presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Justicia, Instrucción y Culto (1933-1934). Renunció a este último ministerio porque no aceptó la aprobación legal del divorcio de mutuo disenso; sin embargo, quedó como presidente del Consejo de Ministros. Riva Agüero y Osma fue elegido en 1936 director de la Academia Peruana de la Lengua (1934-1944) y, en 1936, decano del Colegio de Abogados de Lima, pese a no haber ejercido nunca

esta carrera. También presidió el movimiento cívico Acción Patriótica, creado para respaldar la candidatura presidencial de Manuel Vicente Villarán (1873-1958) durante las frustradas elecciones de 1936.

En la Universidad Católica, en 1937, dictó un curso sobre la civilización peruana prehispánica. Luego emprendió un viaje alrededor del mundo (1938-1940). Del Japón y otros países de Asia admiró su vieja tradición cultural; cuando visitó las naciones europeas regidas por dictaduras, se empapó de su ideología. A la postre, su anticomunismo desembocó en el apoyo al régimen fascista de Italia, a la Alemania nazi y al franquismo en España. Falleció en su habitación del Gran Hotel Bolívar de Lima en 1944, como consecuencia de un derrame cerebral. Tenía entonces 59 años de edad y fue, de acuerdo a su voluntad, embalsamado y vestido con el hábito de la Orden de San Francisco y enterrado en el mausoleo de su familia en el cementerio Presbítero Maestro. Inicialmente proyectó dejar la mayor parte de su fortuna a la Universidad de San Marcos, su alma máter, pero al considerar que en ella predominaban las ideas liberales tanto como un supuesto surgimiento de ateísmo, finalmente legó su fortuna a la Universidad Católica, convirtiéndose así en el principal benefactor de esta institución.

Entre sus ensayos, destacan el ya comentado «Elogio del Inca Garcilaso»; *El Perú histórico y artístico; influencia y descendencia de los montañeses en él* (1921)⁷; *Civilización peruana: época prehispánica* (1937); *Por la verdad, la tradición y la patria* (1937-1938), opúsculo en dos tomos con vena hispanófila; *El Perú histórico y artístico*, que trata del desarrollo de las civilizaciones asentadas durante la época del precontacto en el actual territorio peruano y del linaje de antiguas familias virreinales y los vínculos de estas con sus ramas españolas; y *Civilización peruana: época prehispánica*, recopilación de las conferencias en el curso que dictó en la Universidad Católica, que ofrece una visión general de la historia del incario contemplada desde una perspectiva universal. Riva Agüero combinó su afán intelectual y entrenamiento académico para estudiar aspectos fundamentales del desarrollo de su patria, así como las ideas de figuras centrales del pensamiento peruano. Curiosamente, admiró al liberal Manuel González Prada, pero rescató el pensamiento conservador de Bartolomé Herrera. En el terreno político, valoró el legado de los presidentes del país Manuel Pardo y Lavalle (1872-1876) y Nicolás de Piérola (1839-1913), abrazando su ideario conservador. Igualmente, vio la nación peruana como una síntesis de las tradiciones culturales de la historia del país en torno a su nueva clase dirigente, muy diferente de la incompetente nobleza colonial, incapaz de gobernar y de combatir, como en la batalla de Ayacucho que selló

⁷ Lo publicó en Santander la Sociedad de Menéndez Pelayo. Es la única obra del autor impresa en Europa.

la independencia de la nueva república. Si bien para este polígrafo la nación peruana no había cuajado, sus bases estaban sentadas y uno de estos fundamentos era el mundo andino, a cuyo estudio dedicó libros, cartas, ensayos y artículos periodísticos. Para él, la «incipiente nación peruana» estaba constituida por un alma colectiva cuyo rasgo distintivo debía ser el mestizaje con predominio del componente hispánico.

2. VENTURA GARCÍA CALDERÓN REY (1886-1959)

Es el segundo arielista destacado de nuestra lista. Fue hijo de Francisco García Calderón Landa, presidente provisional del Perú (marzo-noviembre de 1881)⁸ durante la guerra del Pacífico (1879-1884) y Carmen Rey Basadre. Residió la mayor parte de su vida en París, ciudad donde nació y murió, y se constituyó en escritor bilingüe en español y francés. La Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica lo incorporó como miembro de número en 1939. Se desempeñó como canciller del consulado peruano primero en París (1906-1910) y luego en Londres (1911). Sin embargo, a su regreso a Lima en 1911, renunció al cargo como acto de protesta por la prisión de Riva Agüero, y encabezó las manifestaciones estudiantiles en contra del primer gobierno de Augusto B. Leguía. En 1912 retornó a Europa y poco después se reintegró a la carrera diplomática como segundo secretario de la legación del Perú en Madrid (1914-1916); posteriormente fue secretario y encargado de negocios en Bélgica (1916-1921) y cónsul peruano en Le Havre. Durante los periodos en que no desempeñaba puestos diplomáticos, se dedicó a tareas literarias como redactor de la página extranjera del diario francés *Comoedia*, director de la editorial Excelsior de París y colaborador en numerosas publicaciones de Argentina, Venezuela, México y Cuba. Después del derrocamiento de Leguía en 1930, fue designado delegado del Perú ante la Sociedad de Naciones, cargo que desempeñó hasta 1938, con algunas interrupciones. Ocupó también las funciones de ministro plenipotenciario del Perú en Brasil (1932-1933), Polonia (1935), Bélgica (1935-1939), Francia (1940), Portugal (1941) y Suiza (1941-1945). En febrero de 1949 regresó a su patria por última vez, ya que en diciembre del mismo año retornó a París con el nombramiento de delegado permanente del Perú ante la Unesco, cargo que ejerció hasta su muerte a consecuencia de un ataque de hemiplejía en 1959.

Ventura García Calderón, prolífico escritor y crítico, cultivó en castellano casi todos los géneros literarios, incluyendo el ensayo. De estilo meticuloso y muy hábil en el dominio de la frase tocada de donaire y uso de adjetivación precisa, publicó 28 libros en prosa y verso, destacándose principalmente en la crónica. En sus libros de creación

⁸ Se le conoce como gobierno de La Magdalena porque fijó la sede en esa zona.

trató temas sombríos, violentos y fantásticos con cuidadoso estilo y penetración psicológica. Lamentablemente, el autor abrigó una visión prejuiciosa sobre los amerindios, a quienes describe de manera pintoresca y considera como seres inferiores. Importantes publicaciones suyas son *Del romanticismo al modernismo* (1910), *La literatura peruana (1535-1914)* (1914)⁹, *Obras escogidas* (1918), con prólogo de Rubén Darío, *Semblanzas de América* (1920), *Instantes del Perú* (1941) y *Nosotros* (1946). Con motivo del centenario de su nacimiento, en 1986, se editó en Lima el volumen *Obras escogidas*, prologadas, anotadas y seleccionadas por Luis Alberto Sánchez. En Lima, su libro *La literatura peruana (1535-1914)* provocó reacciones negativas por historiar en tan solo noventa páginas tan vasto tema. Una de estas críticas se tituló «La hora undécima del señor don Ventura García Calderón», y apareció en la revista limeña *Colónida* con la firma del periodista Federico More (1889-1954), quien consideró que la obra tenía un título pomposo por ser un tomo muy breve para cubrir la historia literaria de un país de 369 años de vida: «A cada año le corresponden menos de tres décimos de página, es decir, menos de doce renglones, pues treinta y cuatro renglones tiene cada página promediadamente» (More, 1981, pp. 23-24).

3. JOSÉ GÁLVEZ BARRENECHEA (1885-1957)

Reconocido como destacado arielista, fue poeta, ensayista y catedrático universitario. En 1901 ingresó a la Universidad de San Marcos y allí trabó amistad con José de la Riva Agüero y Osma, Víctor Andrés Belaunde, Ventura García Calderón y otros seguidores de las ideas de Rodó. Simultáneamente, trabajó en la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima y laboró como periodista en *Ilustración Peruana*, *Variedades*, *La Crónica* y *El Comercio*. Proclamado «Poeta de la Juventud» (1908) por el alumnado de San Marcos, fue galardonado con el primer premio por su poemario *Canto a España* (1924) en los juegos florales universitarios promovidos por la Municipalidad de Lima y realizados en 1909. En 1910, José Gálvez presidió la delegación peruana que asistió al Segundo Congreso de Estudiantes Americanos en Buenos Aires. En 1911 escribió la letra del «Himno a los Estudiantes Americanos», cuya música compuso el chileno Enrique Soro Barriga (1884-1954). Su letra —en particular el coro: «Juventud, juventud, torbellino/ soplo eterno de eterna ilusión, / fulge el sol en el largo camino /que ha nacido la nueva canción!»— la entonaron por décadas muchas generaciones estudiantiles a lo largo de Hispanoamérica¹⁰.

⁹ Sobre sus juicios respecto a la literatura peruana, véase R. Chang-Rodríguez y Velázquez Castro, 2017.

¹⁰ La letra completa en http://www.youtube.com/watch?v=uz3B_CntGVI

En la Universidad de San Marcos, Gálvez Barrenechea se doctoró en Letras en 1915 con la tesis «Posibilidad de una genuina literatura nacional» (R. Chang-Rodríguez & Velázquez Castro, 2017) y en Derecho en 1922. En 1915 comenzó a enseñar en San Marcos, donde dictó los cursos de Literatura Castellana, Literatura Americana y del Perú, y Literatura Antigua. Por sus aportes a esa casa de estudios llegó a ser decano de la Facultad de Letras, puesto que ocupó de 1928 a 1932. Entre 1918 y 1920, se desempeñó como cónsul peruano en Barcelona, cargo al cual renunció por discrepancias con el presidente Augusto B. Leguía. En la política peruana actuó como militante del Partido Nacionalista Democrático, derivado del antiguo Partido Demócrata o pierolista. Fue miembro de importantes instituciones: Colegio de Abogados, Sociedad Geográfica, Club Nacional, Club de la Unión, Instituto Histórico del Perú, Academia Peruana de la Lengua, Academia de Artes y Letras de La Habana. También fue académico correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia de la Historia de Madrid. Entre marzo y julio de 1931, se desempeñó como Ministro de Justicia e Instrucción y Ministro Interino de Relaciones Exteriores de la Junta de Gobierno (1930-1931) presidida por David Samanez Ocampo (1866-1947). Cuando el comandante Luis M. Sánchez Cerro (1889-1933) asumió la presidencia del Perú el 8 de diciembre de 1931, Gálvez se apartó de la política y retornó al periodismo. Tras el asesinato de Sánchez Cerro en 1933 y la ascensión al poder del general Óscar R. Benavides, José Gálvez Barrenechea fue nombrado ministro plenipotenciario en Colombia (1935).

En 1936, a raíz de la anulación del triunfo electoral de Luis Antonio Eguiguren (1887-1967), renunció a su cargo diplomático en Bogotá y regresó al Perú, apartándose otra vez de la política. La Universidad de San Marcos le encomendó el estudio de la literatura popular y de las letras de canciones de marinera. En 1938, contribuyó a la fundación de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), y fue su primer presidente. En 1944 retornó a la política como uno de los promotores del Frente Democrático Nacional que lanzó la candidatura de José Luis Bustamante y Rivero (1894-1989) con miras a las elecciones generales de 1945. Durante la subsiguiente primavera democrática, fue elegido primer vicepresidente del Perú, senador de la República y presidente del Senado, cargo que ocupó eficientemente de 1945 a 1948. En este último año, tras el golpe de Estado del general Manuel A. Odría (1896-1974), se retiró una vez más de la política. Cuando en 1956 el país volvió al cauce democrático, Gálvez encabezó la lista al Congreso por el Frente Democrático Independiente y fue elegido, con amplia votación, senador de la República por Lima. La conclusión de su discurso de juramentación muestra sus ideas:

Al reocupar este sitio altísimo —valga la repetición— como una especie de justo desagravio, evidente no solo por la abrumadora mayoría sino por los telegramas de

toda la República, de uno a otro de sus confines, los telefonemas, las visitas, las cartas, las tarjetas, invoco el espíritu de patriotismo y el del actual emocionante momento democrático, de todos los señores Senadores elegidos y, muy en especial, de los de las listas independientes y, en general, de todos los Representantes, para aunar esfuerzos en defensa de las libertades para todos, sin odiosas discriminaciones, y lograr, con ello, la paz y la armonía en una democracia de verdad, sin proscripciones, sin ciudadanos disminuidos, para así darle sentido real al ¡Somos libres! de nuestro Himno¹¹.

Por segunda vez asumió la presidencia de la Cámara y, por ende, del Congreso. En ejercicio de este alto cargo falleció en Lima el 8 de febrero de 1957 a los 71 años de edad. En un entierro multitudinario fue sepultado con honores de Presidente de la República.

Además de desempeñar eficazmente importantes cargos en la política nacional, fue gran maestro de la Gran Logia Masónica del Perú (1955-1956). En literatura destacó por su poesía, género que cultivó siempre. La composición «El Caballo de Paso» (1954), corresponde a estas inquietudes. Igualmente sobresalió por sus crónicas de corte costumbrista —muy influidas por Palma— sobre paisajes y usos de la capital peruana. Por ello se le conoció como el «Cronista de Lima» con obras como *Una Lima que se va* (1921 y 1947), las tres series de *Nuestra pequeña historia* (1929-1931), reunidas en 1966 en un solo volumen con el título de *Estampas limeñas, Chismografía nacional* (1928) y *Calles de Lima y meses del año* (1943). Es autor de varias obras de ficción. Entre ellas llama la atención *Una novela limeña* (1920), cuyo primer capítulo fue obra suya y los restantes, publicados en varios números de la revista *Hogar*, se atribuyen a otros autores. Las *Obras completas* de José Gálvez Barrenechea se publicaron en 1985 en conmemoración del centenario de su natalicio.

4. VÍCTOR ANDRÉS BELAUNDE DIEZ-CANSECO (1883-1966)

Comenzó sus vínculos con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como estudiante en 1901. En esta prestigiosa casa de estudios, se doctoró en Jurisprudencia (1908), Ciencias Políticas (1910) y Letras (1911), y enseñó Historia de la Filosofía Moderna e Historia Moderna. Años más tarde llegó a ser rector interino de la Universidad Católica (1946-1947). Se le recuerda como gestor en la creación del Instituto Riva Agüero en 1947. Fundó en 1918 el tercer *Mercurio Peruano*, revista universitaria que dirigió hasta 1932. En 1919, durante el segundo gobierno de José Pardo, fue nombrado ministro plenipotenciario en Uruguay, cargo al cual renunció cuando se produjo el

¹¹ En <http://www4.congreso.gob.pe/museo/presidentes/246.S-GalvezBarrenechea-1946-01.pdf>

golpe de Estado de Augusto B. Leguía, quien lo desterró. En el exilio, realizó una gira por los Estados Unidos, dictando conferencias en varias universidades de 1919 a 1920. A su regreso al Perú se reincorporó a la docencia universitaria en San Marcos; sin embargo, por abogar por la libertad de los presos políticos y protestar contra la expropiación del diario *La Prensa*, fue encarcelado, confinado en la isla de San Lorenzo y nuevamente desterrado. Durante su exilio, pasó una temporada en Francia. Luego, se dirigió a los Estados Unidos, donde dictó cátedra en las universidades de Columbia, Middlebury, Virginia y Miami. En 1930, al caer el gobierno de Leguía, regresó al Perú y fue elegido diputado por Arequipa al Congreso Constituyente de 1931 por el Partido Descentralista.



Imagen 2. Víctor Andrés Belaunde Diez-Canseco, gestor de la fundación del Instituto Riva Agüero y autor de *La realidad nacional*.

El segundo gobierno de Óscar R. Benavides reincorporó a Víctor Andrés Belaunde Diez-Canseco al servicio diplomático, designándolo ministro plenipotenciario en Colombia (1934-1935) y Suiza (1936-1939). Fue también embajador especial en las Naciones Unidas (1936). En 1945 presidió la delegación peruana en las Naciones Unidas y, posteriormente, entre 1959 y 1960, llegó a presidir la Asamblea General de dicho organismo, en cuyo cargo sobresalió. Líder del socialcristianismo en el Perú, Víctor Andrés Belaunde se incorporó en 1956 al partido Acción Popular. Durante el segundo gobierno (1958-1962) de Manuel Prado Ugarteche (1939-1962), fue ministro de Relaciones Exteriores, del 8 de enero al 4 de abril de 1958. Falleció en Nueva York el 14 de diciembre de 1966, un día antes de cumplir 83 años.

Entre sus principales publicaciones se encuentran *Ensayos de psicología nacional* (1912), *La crisis presente* (1914), *Meditaciones peruanas* (1917), *La realidad nacional* (1931), *Peruanidad* (1942), *Memorias* (1960-1962) y *Veinte años de Naciones Unidas* (1966).

Su libro de mayor resonancia en el ámbito peruano fue *La realidad nacional*, un compendio de artículos que aparecieron originalmente en el *Mercurio Peruano* entre 1929 y 1930, y después se reunieron en un volumen publicado en París en 1931. El tomo se proyectó como una crítica a los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, ya que Belaunde Diez-Canseco comenta negativamente las tesis planteadas por Mariátegui en tanto a la fusión de razas y culturas. El primero ve al Perú como una síntesis de civilizaciones donde lo español y lo indígena se han mezclado, creando una cultura singular, diferente de sus componentes originarios; para el segundo, el componente indígena es el principal y predomina sobre el europeo y el criollo. La obra de Belaunde Diez-Canseco merece mayor escrutinio, pues se presenta como una de las primeras interpretaciones integrales del Perú desde una perspectiva conservadora. En muchos sentidos refleja el ideario arielista en el cual situamos al autor y al grupo de intelectuales cuya obra hemos comentado. En *Realidad nacional* (1931), su autor sostiene:

El materialismo histórico no puede explicar ni la conquista ni la independencia de América. Mariátegui esquivo inteligentemente las dificultades de la aplicación de ese criterio a los dos hechos fundamentales de nuestra historia. Respecto de la conquista, que es una embriaguez de aventura. Un ejemplo típico del élan vital. Parece inclinarse a aceptar la explicación estética de Vasconcelos. Respecto de la Independencia. Afirma que no se habría realizado sin una generación heroica, tratando de conciliar «el hecho intelectual y sentimental, con el hecho económico». ¡Hermosa inconsecuencia! La aplicación estricta del materialismo histórico reduciría los primeros al segundo, considerándolos apenas como epifenómenos [...] El materialismo histórico no puede explicar ni la conquista ni la independencia de América [...]. Exageraciones en la aplicación de la tesis materialista y [un] lamentable antihispanismo llevan a Mariátegui a afirmar, sin reservas y matices, que España no fue un país colonizador y que los españoles se preocuparon casi únicamente de la explotación del oro y de la plata, reviviendo el criterio unilateral de la leyenda negra (Belaunde Diez-Canseco, 1931, pp. 19-20).

A continuación, me ocupo de los ensayistas críticos del grupo arielista. Destaco sus aportes al género, matizado por una posición más liberal, dedicada a romper con el academicismo tradicional, renovar la literatura y superar el arielismo.

5. ANTENOR ORREGO ESPINOZA (1892-1960)

Es uno de los escritores hispanoamericanos más ilustres del periodo de entreguerras. Nació en la provincia de Chota (Cajamarca); no obstante, se le considera ensayista sobresaliente de Trujillo (La Libertad), ciudad donde su familia se afincó en 1902.

Hizo estudios de Filosofía en la Universidad de Trujillo en 1927, pero no llegó a graduarse. Desde temprano, se interesó en las ideas de Henri Bergson (1859-1941), difundidas en el Perú por el escritor sino-peruano Pedro S. Zulen (1889-1925) y otros estudiosos de la filosofía. Desde entonces, el intuicionismo y las ideas neoidealistas bergsonianas marcaron sus escritos.

De 1914 a 1932, Antenor Orrego se convirtió en el inspirador y orientador del grupo de jóvenes escritores y artistas de «La Bohemia de Trujillo», conocido después como Grupo Norte, al cual pertenecieron durante sus diferentes etapas José Eulogio Garrido, Víctor Raúl Haya de la Torre, Alcides Spelucín, César Vallejo, Macedonio de la Torre, Daniel Hoyle, Oscar Imaña, Juan Espejo Asturizaga, Carlos Valderrama, Juan José Lora, Francisco Xandóval, Alfonso Sánchez Urteaga (Camilo Blas), Nicanor de la Fuente, Eloy Espinoza, Juan Manuel Sotero, Manuel Vázquez Díaz, Carlos Manuel Cox, Ciro Alegría y otros jóvenes que en años posteriores destacaron en letras, arte y política¹².

Desde sus años mozos, Antenor Orrego se dio a conocer como escritor, promotor de la justicia social y director de periódicos y revistas. En sus dos primeros libros, *Notas marginales* (1922) y *El monólogo eterno* (1929), Orrego ofrece colecciones de aforismos inspirados en Bergson, Nietzsche, Rodó y algunos filósofos orientales. En cambio, es más independiente y original en sus artículos publicados en las revistas limeñas *Mundial* y *Variedades* y, sobre todo, en *Amauta*, algunos reunidos póstumamente en *Estación primera* (1961). Sus *Obras completas* fueron publicadas en cinco tomos por la Universidad Privada Antenor Orrego de Trujillo. El primer tomo recoge los tres libros aparecidos en vida del autor: *Notas marginales: ideología poemática* (1922), *El monólogo eterno* (1929) y *Pueblo-continente* (1939 y 1957). El segundo y tercer tomos incluyen *Hacia un humanismo americano* (1966) y *Discriminaciones* (1965). El cuarto tomo reproduce los artículos que, entre 1957 y 1960, publicó en la columna «Efigie del Tiempo» de *La Tribuna*, para defender el régimen democrático y a la vez promover la justicia social y los derechos humanos. El quinto y último tomo de las *Obras completas* recoge tres ensayos inéditos, conservados por la familia del autor, con el nombre genérico de *Meditaciones ontológicas*. Completan este quinto volumen tanto artículos y ensayos originalmente publicados en revistas peruanas y extranjeras, como una selección de prólogos a obras literarias y políticas, discursos y entrevistas. Cierran el volumen la reproducción del libro lanzado por El Círculo de Estudios Jurídicos y Políticos «Antenor Orrego Espinoza» de la Universidad Nacional de Trujillo, titulado *Antenor Orrego: amauta y profeta indoamericano* (Trujillo, 1976) y varios ensayos incluidos en el *Anuario Bibliográfico Peruano*, de la Biblioteca Nacional. La obra

¹² Para mayores precisiones sobre el grupo, véase Peralta, 2011.

maestra de Antenor Orrego es *Pueblo-continente: ensayos para una interpretación de América Latina* (1939). Conforman este libro versiones corregidas de varios de sus ensayos publicados en *Amauta* y otros trabajos redactados entre 1931 y 1937, durante la persecución política en el Perú desatada por los autocráticos regímenes militares de Luis M. Sánchez Cerro y Óscar R. Benavides.

El manuscrito del libro *Pueblo-continente* burló la vigilancia policial para ser publicado en Santiago de Chile en 1939. En este expuso una interpretación de la civilización latinoamericana en relación con la europea, para concluir que el aprismo es una ideología forjada en respuesta al desafío de la realidad continental. Latinoamérica, poblada por la raza cósmica definida por el mexicano José Vasconcelos, en vez de ser una suma de patrias chicas, es un pueblo-continente capaz de forjar una nueva cultura, superior a las culturas europea y asiática, en crisis:

Efectivamente, de París a Berlín o a Londres hay más distancia sicológica que de México a Buenos Aires, y hay más extensión histórica, política y etnológica que entre el Río Bravo y el Cabo de Hornos. Mientras en Europa, la frontera es, hasta cierto punto, «natural», porque obedece a un determinado sistema orgánico y biológico, en América Latina es una simple convención jurídica, una mera delimitación caprichosa que no se ajusta ni a las conveniencias y necesidades políticas, ni a las realidades espirituales y económicas de los Estados Unidos. Mientras en Europa, con frecuencia, los pueblos originan y construyen los Estados, en América, el pueblo es una gran unidad y los Estados son meras circunstancias artificiales [...].

Somos, pues, los indoamericanos el primer Pueblo-Continente de la historia y nuestro patriotismo y nacionalismo tienen que ser un patriotismo y un nacionalismo continentales (1939, pp. 73-75).

Establecida la distinción, Orrego explica, con resabios neo-idealistas, cómo el aprismo no surgió «de la imaginación abstracta de un ideólogo», sino por las condiciones económicas, sociales, morales y políticas del Pueblo-Continente indoamericano. El aprismo resulta así un movimiento profundo y vital que igualmente engendra sus propios instrumentos de realización dentro del marco ideológico marxista.

Con estilo barroco, Antenor Orrego expresa en sus ensayos agudas observaciones sobre la política y la filosofía. Influido por el antipositivismo, desarrolla sus ideas en extensos periodos atiborrados de términos de poca frecuencia. Para deslindar del desorden contemporáneo, Orrego recurre a una observación clásica china: la buena y justa designación de las cosas es más necesaria a los pueblos que una economía ordenada y previsor, o un buen sistema de suministros alimenticios o una espléndida red de vías de comunicación. Sin mencionar el *I ching*, fuente milenaria de esa observación, el autor de *Pueblo-continente* reconoce que una falsa designación de las realidades de un país conduce fatalmente a la confusión, la duda y el desorden (Chang-Rodríguez, 2004; Ruiz Barrionuevo, 2005).

6. VÍCTOR RAÚL HAYA DE LA TORRE (1895-1979)

El fundador del aprismo es más conocido como político que como cultivador de la ensayística. Como es sabido, Haya de la Torre fue miembro conspicuo del ya mencionado Grupo Norte, dirigido por José Eulogio Garrido (1888-1967) y Antenor Orrego de 1915 a 1931. Su interés en la literatura comenzó desde joven, al poner en las tablas una obra teatral en honor de su caro amigo César Vallejo, en Trujillo, el 15 de diciembre de 1916. Una compañía española de teatro estrenó *Triunfa vanidad*, la comedia escrita por el joven Haya para defender a César Vallejo, atacado injustamente por varios señoritos aristócratas de la ciudad. Al día siguiente, el periódico *La Reforma* publicó el soneto «Triunfa vanidad», con la dedicatoria «Para ti, Juan Amateur [seudónimo literario de Víctor Raúl], por tu valiente comedia estrenada ayer. Cariñosamente, César Vallejo».

Establecido en Lima desde 1917, Haya de la Torre frecuentaba la tertulia de los lunes en la casa de Raúl Porras Barrenechea, donde se reunía con compañeros del Conversatorio sanmarquino y otros jóvenes interesados en literatura e historia. En 1922 Haya retornó a San Marcos para concluir su tesis y optar el grado de doctor en Letras; en esta comparaba a Manuel González Prada con Ricardo Palma, escritor «tradiccionista y no tradicionalista». Empero, la objeción del profesor Luis Miró Quesada de la Guerra (1880-1976) le impidió presentar su tesis y doctorarse en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras.

A partir de 1923, cuando Haya fue desterrado, alimentaron su interés en la literatura numerosos escritores hispanoamericanos, estadounidenses y europeos con quienes se vinculó durante sus periplos por las Américas, Europa y Asia. Por ejemplo, en La Habana, en ruta a México, hizo amistad con Julio Antonio Mella (1900-1929), presidente de la Federación de Estudiantes de Cuba, con Antonio Guiterras, José Varona, y con colaboradores de la revista *Avance* como Jorge Mañach, Juan Marinello, Elías Entralgo, Alejo Carpentier, Félix Lisazo, Francisco Ichazo y Alberto Arredondo. Mella, al rendirle homenaje a su amigo peruano, resumió el sentir de sus compañeros cuando afirmó que Haya de la Torre era el más genuino representante de la juventud latinoamericana. El homenajeado presidió el acto inaugural de la Universidad Popular José Martí y dictó varias conferencias en la Universidad de La Habana, acerca de la reforma universitaria. Doce días después, el 12 de noviembre de 1923, partió de la capital cubana con destino a México. En el Distrito Federal, Haya de la Torre se alojó en casa de Gabriela Mistral (1889-1957) hasta que comenzó a trabajar como secretario privado de José Vasconcelos (1882-1959). Parte de su labor consistía en asesorar la edición de los libros clásicos publicados por la Secretaría de Educación Pública. El nuevo empleo le permitió estrechar amistad con renombrados intelectuales mexicanos,

especialmente con Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Jesús Silva Herzog, Daniel Cosío Villegas, Antonio Caso y Diego Rivera.



Imagen 3. Víctor Raúl Haya de la Torre, líder político y prolífico ensayista. Entre sus obras se destaca *El antiimperialismo* y *el APRA*.

Haya de la Torre se ocupó del valor social de la literatura en su frustrada tesis en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. Este y otros ensayos suyos han sido comentados por estudiosos de la literatura peruana. Edith Palma, al prologar en 1952 la segunda edición de la obra completa de su abuelo Ricardo Palma, elogió la interpretación original de las *Tradiciones peruanas* que Haya de la Torre emitió en la abortada tesis para el doctorado en Letras en San Marcos. Ya en 1925, en una carta dirigida al grupo director de la editorial Sagitario de Buenos Aires, Haya había resumido sus ideas sobre el movimiento intelectual peruano incluidas en su tesis sanmarquina:

Personalmente, creo que Palma fue tradicionista pero no un tradicionalista. Creo que Palma hundió la pluma en el pasado para luego blandirla en alto y reírse de él. Ninguna institución u hombre de la Colonia y aun de la República escapó a la mordedura tantas veces certera de la ironía, el sarcasmo y siempre el ridículo de la jocosa crítica de Palma. Bien sabido es que el clero católico tuvo en la literatura

de Palma un enemigo y que sus «tradiciones» son el horror de frailes y monjas. Pero por una curiosa paradoja, Palma se vio rodeado, adulado y desvirtuado por una «troupe» de «gente distinguida», intelectuales católicos, niños bien y admiradores de apellidos sonoros que, fustigados por la palabra de oro de González Prada —enemigo personal de Palma— fueron a refugiarse bajo la levita de éste y a empujarla contra él. (Haya, 1977, I, p. 95).

Este es el párrafo que Edith Palma comentó al reconocer los aportes ensayísticos de Haya de la Torre, particularmente al estudio de Palma a comienzos del siglo XX. Parecido punto de vista adoptó más tarde José Carlos Mariátegui cuando glosó la carta en su ensayo «El proceso de la literatura». Ambos escritores coincidieron en rescatar y comentar positivamente la obra del tradicionista. La carta que Haya de la Torre le envió a Mariátegui desde Londres el 2 de noviembre de 1926 y después se publicó en *Amauta*, presenta sus ideas sobre el valor político de la literatura:

Notará V. que en todo instante relaciono yo el movimiento intelectual con la política. No debe extrañarle el hecho simplemente porque sepa V. que soy estudioso de cuestiones políticas y económicas y soldado y obrero de una causa de reivindicación social a cuyo programa he entregado mi vida.

[...] en mis cansancios de estudio o en mis fatigas de lucha busco casi siempre reposo en la literatura, particularmente en cierta literatura fundamental. Leyendo así lentamente he llegado a hacer pasar bajo mis ojos muchos, muchísimos libros literarios y he llegado a formarme un juicio «político» del valor de ella, o, explicándome mejor, he llegado a encontrar que lo político en la literatura es uno de los más decisivos factores (Haya, 1926, p. 4).

Al comentar el aserto de Bernard Shaw de que el periodismo puede reclamar el derecho de ser la forma más alta de la literatura, Haya opinó que el periodismo es fundamentalmente político:

Me parece que la *Iliada* y la *Odisea*, por ejemplo, están basadas en hechos políticos que no es preciso demostrar [...]. Pasando a saltos, hallo en *La Divina Comedia* ese mismo factor político, muy profundo [...]. En el *Quijote*, como en *El alcalde de Zalamea*, en *La Estrella de Sevilla*, en todo lo más grande y lo eterno de la literatura clásica española, desde el *Poema de Cid* encontramos de nuevo el factor político (Haya, 1926, p. 4).

En las obras de Shakespeare, Víctor Raúl encontró simbolismo y eternidad política en *Richard III* y la juzga superior a *Macbeth*. Igualmente, *El mercader de Venecia*, *Julio César* y *El rey Juan* tienen «un simbolismo político actual que se siente vivir en nosotros» (Haya, 1926, p. 7).

Igualmente, vio en la obra de Tolstoy, Gorky, Dostoievsky y Pushkin el reflejo de la tragedia rusa. Sobre los escritores del siglo XX que se expresaron con emoción política, sostuvo:

Anatole France es un literato político. Sus obras están hechas todas sobre problemas políticos más o menos actuales. Romain Rolland es otro gran literato político, amén de militante. Y Bernard Shaw, «periodista», como él se llama, es eminentemente político, sin duda alguna, y el más político de todos. Recordemos *César y Cleopatra*, sátira maravillosa contra el imperialismo inglés; recordemos *Andreocles* [sic] y *el león*, *Las islas de John Bull*, *Los incas de Jerusalén* [sic], *Santa Juana*, *Vuelta a Matusalén*, *Hombre y superhombre*, y recordemos que las obras de Shaw menos políticas, como *La profesión de Mrs. Warren* —censurada por cuarenta años— no despiertan tan inmenso interés como aquéllas (Haya, 1926, p. 7).

Haya de la Torre, fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), publicó importantes ensayos de filosofía política, plasmados en el marco doctrinario de la ideología del APRA y del Partido Aprista Peruano (PAP). Además, legó creaciones dramáticas y poéticas, así como penetrantes interpretaciones de obras literarias de insignes pensadores y escritores peruanos y extranjeros como respuestas al reto multifacético y exigente de su ambiente. Escribió y publicó ensayos a lo largo de su intensa vida, volcada a la acción política de la creación y orientación del PAP, por su continuidad el partido más antiguo del Perú. Por su pensamiento y acción sufrió persecución, largos exilios y prisión en miserables condiciones. La lealtad casi religiosa de sus seguidores los impulsó a vivir su nombre tanto en multitudinarias manifestaciones como frente a pelotones de fusilamiento. La vida excepcional de Haya de la Torre, difícil de asir, desató fervores, pero también odios y enemistades.

Sus ensayos cubren la filosofía política, la historia y las artes, principalmente la música y la literatura. La mayoría de ellos fueron redactados principalmente a la luz del marxismo y de la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Su concepción de la historia lo lleva a enunciar la tesis del Espacio-Tiempo histórico y defender al amerindio, enriqueciendo la literatura indigenista. La filosofía de la historia obligó al inquieto trujillano a reajustar y corregir desde un «ángulo espacial» el cumplimiento de las leyes condicionadas por la relatividad y constatar, por otro lado, siguiendo el raciocinio de Federico Engels, que la realidad no se inventa, se descubre. Su libro medular es *El antiimperialismo y el APRA*, escrito en México en 1928, publicado en Chile en 1936 y reeditado varias veces. La obra ha ejercido una influencia notable en la ensayística del mundo hispánico. Si bien *El antiimperialismo y el APRA* finalmente se publicó en 1936, Haya de la Torre comenzó a redactarlo en 1928; la obra, según el autor, también podría haberse titulado «¿Qué es el APRA?», denominación de su primer

capítulo. Para su fundador, el APRA es básicamente una organización latinoamericana sin ninguna injerencia extranjera, cuya lucha debe de hacerse por medio de un frente único que reagrupe en su seno a trabajadores manuales e intelectuales, a campesinos y estudiantes. Aferrado a los conceptos de justicia social, solidaridad, unión, igualdad y libertad, su plan de acción recalca la unidad política de América Latina y la solidaridad con todos las clases y los pueblos oprimidos del mundo. El plan de acción de Haya concierne al interior de los países indoamericanos, con sus formas de economías primitivas, patriarcales y feudales, donde la explotación del campesino y del obrero predominan como base para la producción y extracción de elementos agrícolas y mineros. En esta obra Haya propuso el impulso de la economía nacional por medio de una reforma agraria, siguiendo el ejemplo de la Revolución Mexicana, y, para llevarla a cabo, la creación de un frente único de trabajadores manuales e intelectuales, como antes sugiriera González Prada.

Como ya indiqué, Haya de la Torre legó perspicaces observaciones sobre la obra de Ricardo Palma. Aunque no ofició de crítico literario, sus escritos han sido comentados por varios estudiosos de la literatura política peruana y de la función social de la literatura. Entre estos sobresalen las aseveraciones de Haya de la Torre en la mencionada carta dirigida a José Carlos Mariátegui desde Londres el 2 de noviembre de 1926. En 1926 hubo una discusión en París «sobre los valores eternos de la literatura» entre Vicente Huidobro y Víctor Raúl Haya de La Torre, presenciada por Juan Larrea, César Vallejo y el dibujante salvadoreño Antonio «Toño» Salazar; tanto Haya de la Torre como César Vallejo escribieron sobre ese encuentro. En Londres, Haya de la Torre convirtió el acontecimiento en una extensa reflexión que envió a José Carlos Mariátegui para celebrar el primer número de la revista *Amauta*. Su carta-artículo fechada el 2 de noviembre de 1926, se publicó con el título «Nuestro Frente Intelectual» y con el subtítulo «Mensaje para la revista *Amauta*, Lima». Ella evidencia la fraternidad y solidaridad entre Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui y a la vez expone los derroteros y lineamientos que siguió *Amauta* durante sus cuatro años de existencia (1926-1930):

Usted ha comenzado esa tarea con Valdelomar, con Gamarra, con López Albújar, con Valcárcel, con Vallejo y con otros fuertes y admirables valores literarios y artísticos de nuestras provincias que el civilismo desprecia, porque siente que ahí está más el Perú verdadero, el Perú auténtico, el Perú de los que sufren y de los que trabajan, el Perú que está insurgiendo hoy en la conciencia de los productores y cuyas aspiraciones profundas expresan nuestro Frente de Trabajadores Manuales e Intelectuales (Haya, 1985, I, p. 118).

El uruguayo Alberto Zum Felde (1954, pp. 489-494) y los estadounidenses Robert G. Mead (1956, pp. 123-124) y Martin S. Stabb (1967, pp. 124-127) fueron los primeros críticos en reconocer a Víctor Raúl Haya de la Torre como un importante ensayista. Igualmente explicaron cómo la doctrina del pensador trujillano responde a las condiciones de la realidad americana y por qué esa perspectiva les otorga a sus escritos una significación que va más allá de la socioeconomía europea. Por todo ello no creo desacertado concluir observando que, si bien el Perú ha sido sepulturero de la mayoría de sus partidos políticos, el legado literario de Víctor Raúl Haya de la Torre continúa vigente.

7. LUIS ALBERTO SÁNCHEZ (1900-1994)

Nació en Lima, hijo único de los primos Alberto y Margarita Sánchez. En 1917, ingresó a la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con la que mantendría una estrecha relación de por vida. En esta universidad comenzó sus vínculos con José Carlos Mariátegui, César Vallejo y otros futuros escritores. Con la tesis «Nosotros: ensayo sobre una literatura nacional», sobre el nacionalismo literario en el Perú, recibió el grado de Bachiller en Letras en 1920. En 1922 se doctoró defendiendo la tesis «Elogio de don Manuel González Prada». En 1925 obtuvo el grado de Bachiller en Jurisprudencia con la tesis «La Ley 4916 y las Leyes de Trabajo en Chile e Italia». En 1926 recibió el título de abogado por la Facultad de Derecho de San Marcos. Es reconocido como un profundo conocedor de la cultura de las Américas. Su fecunda bibliografía contiene 104 libros y folletos, y más de 200 artículos, ensayos, reseñas y comunicaciones que continúan siendo leídos en Europa y las Américas.

Cuando en 1916 el estadounidense Alfred Coester publicó *The Literary History of Spanish America*, la primera historia orgánica de las letras de Hispanoamérica (Coester, 1916; 1928), quedó enterrada para siempre la perjudicial tesis que negaba la existencia de una literatura independiente en este continente. Desde entonces han aparecido en diversos idiomas otras historias comprensivas sobre el tema, entre las que se destaca la de Luis Alberto Sánchez, *Historia de la literatura americana* (1937)¹³, una de las primeras en castellano, pergeñada antes de las muy difundidas *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana* (1942) por el chileno Arturo Torres Ríosco, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945) del dominicano Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) del argentino Enrique Anderson Imbert, y el *Índice*

¹³ Reeditada como quinta edición en Buenos Aires por la editorial Guaranía en 1950. Para un análisis de su *Historia de la literatura peruana*, ver R. Chang-Rodríguez & Velázquez Castro, 2017, y sobre su postura como crítico literario, ver Birns en este volumen.

crítico de la literatura hispanoamericana (1954 y 1959), por el uruguayo Alberto Zum Felde. Uno de los aciertos de Sánchez fue reconocer tempranamente la singularidad de las letras continentales, independientemente de su vínculo con la tradición ibérica. Al recordar y reordenar los aportes ensayísticos de Luis Alberto Sánchez, es oportuno mencionar su prosa ágil y colorida, rica en ideas innovadoras y polémicas.

Desde 1928, varios peruanos han intentado interpretar periódicamente la intrahistoria de su patria: José Carlos Mariátegui en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) (ver De Castro en este tomo), Jorge Basadre en *Perú: problema y posibilidad* (1931) (ver López Soria en este tomo), Luis E. Valcárcel en *Ruta cultural del Perú* (1945). Luis Alberto Sánchez, amigo de los anteriores, ofreció su propia interpretación en *El Perú: retrato de un país adolescente* (1958) y *El Perú: nuevo retrato de un país adolescente* (1981). Para Sánchez, como para otros miembros de la Generación del Centenario, el Perú no había llegado aún a su madurez y de ahí el título. Estructurado en siete capítulos: 1) El cuerpo. Fronteras y protocolos; 2) El hombre; 3) Las ciudades; 4) Un país monocrático; 5) El oro y el lodo; 6) El alma; y 7) Creadores y rapsodas, el primero de estos libros Sánchez lo escribió durante su último destierro que duró hasta 1956. Lo hizo con intuición y reflexión emanadas de la observación cuidadosa y la meditación paciente, decantadas ambas en una prosa equilibrada. Marcado, como otros de su grupo generacional, por las ideas positivistas, el polifacético Sánchez ve a los países como seres vivientes, con cuerpo y espíritu, inteligencia, sentimiento, subconsciencia y voluntad; y por ello explica que las civilizaciones, nacen, crecen, se desarrollan, pero no mueren, como afirmó Oswald Spengler (1880-1936) en *La decadencia de Occidente* (1918); al contrario, se transforman como las crisálidas. A Lima la caracteriza como escéptica y oportunista «huérfana de doctrina valedera; hispanista sin convicción; indigenista por moda; mesticista por fatalidad; industrial, por imperativo de la economía y de sus aspiraciones cosmopolitas; agraria, por el predominio que desde ella ejercen sobre el país entero los “barones” del algodón, el azúcar y el arroz; Lima resulta el enigma de la frivolidad, forzada a determinarse y a crear» (1958, pp. 91-92). Sánchez intentó retratar al ser peruano, señalando carencias y también rastreando las acciones y pasiones que le han otorgado su actual fisonomía espiritual.

8. ALCIDES SPELUCÍN VEGA (1895-1976)

Fue oriundo del distrito de Ascope (entonces perteneciente a la provincia de Trujillo, hoy a la provincia de Ascope), del departamento de La Libertad. Por algún tiempo se creyó que era natural de la ciudad de Trujillo, en cuyo Colegio Nacional San Juan estudió para luego pasar a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional

de Trujillo. Integró el Grupo Norte y colaboró en los diarios *La Reforma* y *El Federal* de Trujillo. César Vallejo elogió su poemario *El libro de la nave dorada* (1926), prologado por Antenor Orrego. Tras un breve viaje a La Habana y Nueva York en 1918, se asoció con Orrego para fundar y codirigir el diario *El Norte* de Trujillo. Desde 1931 fue uno de los fundadores y dirigentes del Partido Aprista, por el cual fue elegido diputado y senador del Congreso de la República. En 1948, el dictador Manuel A. Odría lo desterró a la Argentina. Allí, en 1952, se incorporó a la docencia en el Instituto Tecnológico de Bahía Blanca y llegó a ser vicerrector.

Sobresalió como autor del prólogo sin firma de *Proceso Haya de la Torre*, obra editada en Guayaquil en 1933 por los desterrados apristas en la Lito-offset e imprenta La Reforma¹⁴. Escrito con lógica argumentación y tocado a veces por la pasión, este prólogo se considera un importante ejemplo de literatura política hispanoamericana. El libro sitúa la detención y defensa de Haya de la Torre en el contexto histórico peruano. Entre sus apartados sobresalen «Cien años de despotismo oligárquico» y «El Perú hacia su liberación definitiva»; de los capítulos dedicados a la defensa de Haya, iluminan el conflicto la «Denuncia fiscal», «Otra carta de Haya de la Torre a Mendoza», «Prisión del Jefe del Partido Aprista Peruano», «Auto de detención definitiva de Haya de la Torre». La obra recoge las varias «instructivas» de la prisión del líder aprista y fragmentos de su discurso de Trujillo de 1933. Alcides Spelucín falleció en la Argentina durante su segundo exilio.

9. JOSÉ URIEL GARCÍA (1894-1965)

Este destacado ensayista se graduó en 1911 por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco con la tesis «El arte inkaiko en el Qosqo». Antes de afiliarse al marxismo y servir en el Senado del Perú durante las dictaduras de Manuel Prado y Manuel A. Odría, cuando los comunistas ungidos en el carro de la victoria llamaban al autócrata Manuel Prado «El Stalin peruano», abrazó el vitalismo bergsonian y las ideas de José Ortega y Gasset (1883-1955) y Oswald Spengler. Durante ese periodo idealista, Uriel García esbozó en su libro *El nuevo indio* (1930) una teoría optimista del futuro del mestizaje a partir de los tópicos artístico, intelectual, antropológico, sociológico y psicológico. Llamó «nuevo indio» al mestizo. Desde una perspectiva cusqueña, en su libro se adentra en los diferentes elementos de la identidad del peruano contemporáneo. Escrito en 1929 y publicado por primera vez un año después, *El nuevo indio* constituye una importante aportación al debate sobre el indigenismo en Perú, porque su planteamiento se desarrolla a contracorriente de los modelos de José Carlos

¹⁴ Hay una segunda edición de 1969: *El proceso Haya de la Torre; documentos para la historia del ajusticiamiento de un pueblo* (Lima: Partido Aprista Peruano).

Mariátegui, expresados en «Peruanicemos el Perú», y del antropólogo Luis E. Valcárcel (1891-1987), expuestos en su «Glosario: la antehistoria de la raza». Si bien estos últimos ubican los modelos para la nueva identidad nacional peruana en el pasado prehispánico e inca, Uriel García abogaba a favor de un modelo presente y futuro de mestizaje, basado en la mezcla de factores biológicos, sociales y culturales.

José Uriel García falleció en Lima en 1964. Su obra ha sido elogiada por Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea, Pablo Neruda y Luis Nieto. Mario Vargas Llosa en su libro sobre José María Arguedas, *La utopía arcaica*, analiza las teorías de José Uriel García y señala la importancia de su contribución dentro de la producción generada por la corriente indigenista de las ciencias sociales en el Perú. La justiprecia como fundamental porque desarrolla, en referencia al Perú contemporáneo, temas asociados con su formación identitaria. De la dispersa producción ensayística de José Uriel García también sobresalen *La ciudad de los Incas: estudios arqueológicos* (1922) y *Pueblos y paisajes sudperuanos* (1949).

10. CONCLUSIÓN

Los arielistas, opuestos al utilitarismo anglosajón, expresaron una visión idealista de la cultura peruana y latinoamericana como modelo de nobleza y elevación espiritual, en contraposición a la de los Estados Unidos, acusada de ser sensual y materialista. Abogaron por la búsqueda de la identidad nacional y un futuro mejor. Su simbolismo proviene del drama *La tempestad*, de William Shakespeare, obra en la cual aparecen los personajes Ariel y Calibán (anagrama de caníbal). El segundo, Calibán, fue interpretado como encarnación del utilitarismo estadounidense y su preferencia por la cultura de masas, mientras el primero, Ariel, representaba la espiritualidad de Latinoamérica, forjada por una élite de intelectuales antimaterialistas. Con posturas frecuentemente contradictorias, su mayor contribución fue abogar por la integración y unidad cultural latinoamericana para superar el nacionalismo burgués. Sin embargo, un aspecto negativo de su discurso fue generar el mito maniqueo de considerar a los Estados Unidos como país inculto.

Los críticos de los arielistas —llamados por algunos «generacionistas»— se opusieron al elitismo y abrazaron a las mayorías populares con el fin de consolidar el gobierno democrático y defender la reforma universitaria, las universidades populares González Prada, los derechos laborales y la unión de los trabajadores manuales e intelectuales. Hicieron hincapié en el desarrollo integral —estético, cultural, sociopolítico, filosófico y científico— del Perú de la segunda década del siglo XX. Como se ha propuesto, ambos grupos contribuyen de modo diverso a la política, las letras y la cultura nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 vols. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Belaunde, Víctor Andrés (1914). *La crisis presente 1914-1929*. Lima: UNMSM.
- Belaunde, Víctor Andrés (1931). *La realidad nacional*. París: Imprenta Editorial «Le Livre-libre».
- Belaunde, Víctor Andrés (1960-1962). *Memorias*. 3 vols. Lima.
- Belaunde, Víctor Andrés (1966). *20 años de Naciones Unidas*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Belaunde, Víctor Andrés (1983[1942]). *Peruanidad, elementos esenciales*. Lima: Fondo de Libro del Banco Industrial del Perú.
- Belaunde, Víctor Andrés (1987[1932]). *Meditaciones peruanas*. Lima: Comisión Nacional del Centenario.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (1962). Reflexiones sobre la historia de la literatura hispanoamericana. *Hispania*, 45(2), 283-289.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (1983). *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (1990). La identidad nacional en Mariátegui, Haya y Orrego. En Keith McDuffie y Rose Mink, eds., *Homenaje a Alfredo A. Roggiano* (pp. 443-456). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (2004). *Antenor Orrego, modernidad y culturas americanas. Páginas escogidas*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (2012). *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (2015). *Entre dos fuegos. Reminiscencias de las Américas y Asia*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (2018). *Víctor Raúl Haya de la Torre: Bellas artes, historia e ideología*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Chang-Rodríguez, Eugenio & Ronald Hellman (1988). *Apra and the Democratic Challenge in Peru*. Nueva York: The Bildner Center for Western Hemisphere Studies, City University of New York.

- Chang-Rodríguez, Raquel & Marcel Velázquez Castro (2017). Prefacio a la colección. «Las historias literarias en el Perú: balance crítico y nueva propuesta» (pp.11-58). En Juan Carlos Godenzzi y Carlos Garatea, eds., *Literaturas orales y primeros textos coloniales*. Primer volumen de la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial PUCP y Casa de la Literatura Peruana.
- Coester, Alfred (1916). *The Literary History of Spanish America*. Nueva York: Macmillan.
- Coester, Alfred (1929). *Historia literaria de la América española*. Trad. Rómulo Tovar. Madrid: Imp. De Hernando.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Gálvez Barrenechea, José (1921). *Una Lima que se va. Crónicas evocativas*. Lima: Euforión.
- Gálvez Barrenechea, José (1985). *Obras completas*. Lima: Okura.
- García, José Uriel (1911). «El arte inkaiko en el Qosqo». Tesis. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- García, José Uriel (1922). *La ciudad de los Incas: estudios arqueológicos*. Cusco: Librería Imprenta H. G. Rozas.
- García, José Uriel (1930). *El nuevo indio: ensayos indianistas sobre la sierra sudperuana*. Cusco: H.G. Rozas, sucesores.
- García, José Uriel (2011). *El nuevo indio*. Con prólogo de Mario Vargas Llosa. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- García, José Uriel (1949). *Pueblos y paisajes sudperuanos*. Lima: Cultura Antártica.
- García Calderón, Ventura (1919). *Del romanticismo al modernismo. Poetas y prosistas peruanos*. París: Librería Paul Ollendorf.
- García Calderón, Ventura (1986). *Obras escogidas*. Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Edubanco.
- García Calderón, Ventura (1989). *Obra literaria selecta*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- González, Osmar (1996). *Sanchos fracasados. Los arielistas y el pensamiento político peruano*. Lima: PREAL.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1926). Nuestro frente intelectual. *Amauta*, I(4), 3-4, 7-8.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1927). *Por la emancipación de América Latina*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1936). *El antiimperialismo y el APRA*. Santiago de Chile.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1948). *Espacio-tiempo histórico*. Lima. La Tribuna.

- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1976-1977). *Obras completas*. 7 vols. Lima: Juan Mejía Baca editor.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1985). *Obras completas*. 7 vols. Lima: Juan Mejía Baca.
- Loayza, Luis (1990). *Sobre el 900*. Lima: Hueso Húmero.
- Mariátegui, José Carlos (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1976). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Crítica.
- Mariátegui, José Carlos (1969). El proceso de la literatura. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 279-281). Lima: Amauta.
- Mazzotti, José Antonio (2017). El Inca Garcilaso de la Vega. *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. En Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, eds., *Historia de las literaturas en el Perú* (II, pp. 371-404). Lima: Fondo Editorial. Pontificia Universidad Católica del Perú y Casa de la Literatura Peruana.
- Mead, Robert G. Jr. (1956). *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea.
- Mella, Julio Antonio (1975). *Documentos y artículos*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- More, Federico (1981). La hora undécima del señor... don Ventura García Calderón. *Colónida* (pp. 22-25). Edición facsimilar. Lima: Copé.
- Orrego, Antenor (1922). *Notas marginales (Ideología poemática)*. Trujillo: Tipografía Olaya.
- Orrego, Antenor (1929). *Monólogo eterno*. Trujillo: El Norte.
- Orrego, Antenor (1939). *Pueblo Continente, ensayos para una interpretación de América Latina*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Orrego, Antenor (1961). *Estación primera*. Recopilación y notas de José Cacicano Chiri. Lima: Talleres de Obras Gráficas.
- Orrego, Antenor (1965). *Discriminaciones*. Lima: Universidad Federico Villarreal. Facultad de Educación y Ciencias Humanas.
- Orrego, Antenor (1966). *Hacia un humanismo americano*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Orrego, Antenor (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Orrego, Antenor (1995). *Obras completas*. Presentación de Luis Alva Castro. 5 vols. Lima: Cambio y Desarrollo (CYDES).
- Palma, Angélica (1900?). *Ricardo Palma, el tradicionista*. Lima: Castrillón Silva.
- Palma, Edith (1957). Prólogo: Ricardo Palma y sus *Tradiciones peruanas*. Ricardo Palma. *Tradiciones peruanas completas* (pp. xvii-xl). Tercera ed. Madrid: Aguilar.

- Palma, Ricardo (1921). *El Palma de la juventud. Selección de tradiciones y poesías, aumentada con diversos escritos que hasta la fecha no habían aparecido en volumen. La obra va ilustrada con reproducciones de las acuarelas del pintor criollo Pancho Fierro*. Lima: E. Rosay.
- Palma, Ricardo (1957). *Tradiciones peruanas completas*. Tercera ed. Edición y prólogo de Edith Palma. Madrid: Aguilar.
- Peralta, Germán (2011). *Antenor Orrego y la bohemia de Trujillo: 1914-1916*. Lima/Trujillo: Fondo Editorial del Congreso de la República y Universidad Privada Antenor Orrego.
- Porras Barrenechea, Raúl (1958). «Prólogo» a José de la Riva Agüero y Osma. *Paisajes Peruanos* (pp. 10-11). Selección y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Latinoamericana.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1905). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Librería Francesa Científica Galland, E. Rosay.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1912). *Concepto del Derecho*. Tesis de doctorado en Jurisprudencia. Lima: Librería Francesa Científica Galland, E. Rosay.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1916). Elogio del Inca Garcilaso. *Revista Universitaria*, XI(1), 333-413. Órgano de la Universidad Mayor de San Marcos.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1960). *Afirmación del Perú*. 2 Vols. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1969). *Paisajes peruanos*. Vol. 9. *Obras completas*. Lima: PUCP.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1983). *Estudios de genealogía peruana*. Vol. 8. *Obras completas*. Lima: PUCP.
- Riva Agüero y Osma, José de la (1960-2010). *Obras completas*. 20 vols. Lima: PUCP.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2005). *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 61. <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/33>.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2015). Miguel de Unamuno y su correspondencia con los escritores peruanos residentes en Europa: Francisco y Ventura García Calderón y César Falcón. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 60, 19-51.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2017). Libros peruanos en la Biblioteca de Miguel de Unamuno. En Thomas Ward y Richard Cacchione A., eds., *Homenaje a Eugenio Chang-Rodríguez* (pp. 185-197). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Rumichaca, Pedro (1954). Ricardo Palma, 'tradicionista' pero no 'tradicionalista'. *Repertorio Americano*, 47(16), 193-197.
- Sánchez, Luis Alberto (1920). «Nosotros: ensayo sobre una literatura nacional». Tesis para optar el grado de Bachiller en Letras por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sánchez, Luis Alberto (1922). «Elogio de don Manuel González Prada». Tesis para optar el grado de doctor en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Sánchez, Luis Alberto (1925a). «La Ley 4916 y las Leyes de Trabajo en Chile e Italia». Tesis para optar el grado de Bachiller en Jurisprudencia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sánchez, Luis Alberto (1925b). *Sobre las huellas del Libertador*. Lima: E. Rosay.
- Sánchez, Luis Alberto (1937). *Historia de la literatura americana* (desde los orígenes hasta 1936). Santiago de Chile: Ercilla.
- Sánchez, Luis Alberto (1945). *La literatura en el Perú*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Sánchez, Luis Alberto (1958). *Perú: retrato de un país adolescente*. Buenos Aires: Continente.
- Spelucín Vega, Alcides (1933). Prólogo. En *Procseo Haya de la Torre*. Guayaquil: La Reforma.
- Stabb, Martin S. (1967). *The Quest of Identity. Patterns in the Spanish American Essay of Ideas*. Durham: University of North Carolina Press.
- Vallenas, Hugo (1994). *Luis Alberto Sánchez: Guía bibliográfica*. Lima: Luis Alva Castro.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Velázquez Castro, Marcel (1998). 'Aguda espina dorada': el impacto de Unamuno en la historia de las ideas en el Perú (1900-1930). *Lexis*, 22(2), 201-242.
- Wiese, Jorge (editor) (2013). *Paisajes peruanos 1912-2012. José de la Riva Agüero, la ruta y el texto*. Lima: Instituto Riva Agüero.
- Zum Felde, Alberto (1954). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*. Ciudad de México: Guaranía.

EL AMAUTA Y AMAUTA. LA ENSAYÍSTICA DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Juan E. de Castro
Eugene Lang College, The New School

José Carlos Mariátegui es, sin lugar a dudas, el más universal de nuestros ensayistas. Su obra máxima, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), traducida a las lenguas principales de Asia y Europa, es el texto fundador de la tradición marxista latinoamericana. Si bien la diseminación de los *7 ensayos* se debe en parte a que presenta una versión del marxismo alternativa al caducado modelo soviético, sus escritos siguen atrayendo a lectores de todo el espectro político. Así, Mariátegui ha sido elogiado por críticos liberales como el historiador mexicano Enrique Krauze, quien lo describe como «una de las inteligencias más altas de América Latina» (2011, p. 131), y por el estudioso cubano-norteamericano Roberto González Echevarría, quien lo presenta como «ese Walter Benjamin de nuestras letras» (2001, p. 72). De hecho, Mariátegui es el único ensayista peruano que tiene una entrada entre los más de quinientos autores incluidos en la monumental *Encyclopedia of the Essay* editada por Tracy Chevalier (1996, pp. 1120-1122). Este capítulo estudia principalmente la reflexión estética y literaria del autor de los *7 ensayos*. Desde una perspectiva peruana, la importancia de los escritos sobre literatura y arte de Mariátegui reside en su intento de reconciliar el indigenismo característico de su época, definido por él como «una literatura de mestizos» (1981b, p. 335), con una perspectiva cosmopolita, atenta a los movimientos de vanguardia que en esos días tomaban por asalto la cultura occidental. En particular, se analizan estos temas en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), así como en algunos de los artículos recopilados en sus obras completas, como «Arte, revolución y decadencia» (1926) y «Populismo literario y estabilización capitalista» (1930), entre otros. Además, se estudiará el papel de la revista *Amauta* como un intento de hacer circular las propuestas estéticas y políticas de Mariátegui dentro de los diversos grupos sociales peruanos. A pesar de que publicó relativamente pocos de sus artículos en *Amauta* —por ejemplo, en 1930, solo dos de sus veinticinco ensayos

publicados ese año aparecieron en esta revista— esta constituye la mejor expresión de lo que Marcel Velázquez Castro (2004), refiriéndose al conocido concepto desarrollado por Benedict Anderson, ha denominado «la comunidad imaginada» que subyace al pensamiento de Mariátegui.



Imagen 1. José Carlos Mariátegui La Chira 1928. Fotógrafo: José Malanca. Cortesía del Archivo José Carlos Mariátegui.

1. MARIÁTEGUI Y LO ESTÉTICO

Aunque generalmente asociamos a Mariátegui con temas políticos o con las ciencias sociales, más del cuarenta por ciento de sus escritos tratan temas literarios o culturales (Beigel, 2006, p. 20). De hecho, el capítulo más largo de los *7 ensayos* no es ni «Esquema de la evolución económica», como tal vez podría esperarse de un «marxista convicto y confeso» (Mariátegui, 1981b, p. 241), ni «El problema del indio», el tema central de su generación, sino «El proceso de la literatura».

La pasión por la literatura y las artes, que duró toda su vida, se origina en sus años de poeta, dramaturgo y miembro del grupo literario Colónida, liderado por Abraham Valdelomar. De hecho, uno de sus últimos escritos fue *La novela y la vida: Siegfried y el*

profesor Canella, una novela corta experimental ambientada en Italia. Además, en una carta escrita poco antes de su muerte declara tener el proyecto de una novela peruana (1984, p. 731). No obstante, la mayoría de sus textos literarios fueron de índole crítico antes que creativo. Asimismo, dada la centralidad de su labor como crítico de libros y comentarista de arte y literatura, algunos estudiosos como Vicky Unruh, señalan «la importancia de Mariátegui en las artes no como autor creativo (aunque escribió poesía, teatro y cuentos durante su juventud), sino como uno de los primeros críticos profesionales de Latinoamérica» (1989, p. 50). No en vano, para el periodista y escritor argentino Damián Tabarovsky (2007), Mariátegui «antes que todo, fue crítico literario; luego teórico político y pensador social».

Los escritos de Mariátegui sobre temas estéticos y literarios estudian y elogian a una sorprendente variedad de autores. Él es un indigenista que lee a James Joyce, un socialista que cree en la necesidad de suplir los clásicos del marxismo con las obras de Sigmund Freud, Henri Bergson, Georges Sorel y Miguel de Unamuno. Esta apertura a las más diversas vertientes del arte y pensamiento occidentales se manifiesta en el inicio de los *7 ensayos*, en el epígrafe de Friedrich Nietzsche con que se abre esta obra fundacional no solo del marxismo sino también del pensamiento moderno hispanoamericano: «Promesa solemne: —Yo no quiero leer a un autor en quien se advierte que ha querido hacer un libro. Ya no leeré más que aquellos cuyas ideas se conviertan inopinadamente en un libro» (Nietzsche, 1999, p. 121).

A pesar de su admiración por novelas soviéticas como *El cemento* de Fiodor Gladkov, Mariátegui implícitamente rechaza las premisas sobre las que se empezaba a construir el realismo socialista: no considera que exista necesariamente una relación entre temática y estilo —en el caso del realismo socialista, tópicos revolucionarios representados de una manera supuestamente transparente— que sirva como criterio evaluativo de la valía política de una obra de arte. Fue, asimismo, un gran admirador de las vanguardias y, en especial, del surrealismo. Como señala en «El balance del suprarrealismo», «Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido [...] la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo» (1980b, pp. 45-46). Según Estuardo Nuñez, su apertura a la innovación artística y literaria influyó en sus contemporáneos: «La temprana recepción del surrealismo en el Perú se debe a la manifiesta simpatía que ese movimiento despertó en la mente inquieta de José Carlos Mariátegui y a su acción excitadora de las inquietudes de jóvenes poetas de ese momento» (Nuñez, 1977, p. 57). Cabe señalar que la identificación entre escritura y literatura lo lleva a ignorar la literatura oral indígena (Velázquez Castro, 2004), lo cual no puede dejar de verse, desde una perspectiva contemporánea, como una limitación. Sin embargo, Mariátegui enfatiza el valor en potencia del indigenismo como «una literatura de mestizos», añadiendo:

«Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla» (Mariátegui 1981b, p. 335). El apoyo simultáneo al indigenismo y la vanguardia llevaron a Mariátegui a imaginar una nueva literatura indigenista que, en su combinación de representación y activismo cultural y maestría técnica, aparecería solo años más tarde en las novelas de Ciro Alegría y José María Arguedas.

1.1. Arte, revolución y decadencia

Ni el rechazo de Mariátegui de una literatura fácilmente política en la que el contenido dicte el cariz ideológico de la obra ni su admiración por las vanguardias lo llevan a una posición puramente formalista. El texto en el que el Amauta desarrolla explícitamente su opinión sobre la relación entre la política y los movimientos de vanguardia es su ensayo de 1926 «Arte, revolución y decadencia». Publicado en la tercera edición de *Amauta*, este ensayo es una presentación de los principios que van a regir la selección de textos literarios y artísticos que se publicarán en esta revista. El carácter programático de «Arte, revolución y decadencia» explica el hecho de que se incluya frecuentemente en antologías de manifiestos y otras declaraciones de principios de la vanguardia hispanoamericana como, por ejemplo, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (Brihuega, 1979), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Osorio, 1988) y *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Verani, 1990).

En «Arte, revolución y decadencia» Mariátegui intenta separar el grano político de la paja retórica, o sea, la revolución de la decadencia en las obras de vanguardia, pues, según él, «solo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo» (1980b, p. 18). Hasta aquí el Amauta parecería estar recorriendo caminos ya trillados de la crítica que busca la presencia explícita de una posición política a la hora de determinar el valor estético de una obra. Sin embargo, Mariátegui toma un camino diferente. Más adelante señala: «El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no —esto es lo de menos—, del absoluto de su época (1980b, p. 19).

Así, el carácter revolucionario de una obra no se deduce necesariamente de la técnica utilizada ni, en principio, del tema. En los escritos del Amauta, la obra de Marinetti y los futuristas italianos se suele presentar como ejemplo de una modernización reaccionaria. Más allá de la intención del autor —y vale recalcar que Mariátegui está a favor de la identificación del artista con la revolución— la clave para evaluar una obra de arte reside en su relación con el «absoluto burgués». Pero, ¿qué quiere decir

Mariátegui con la palabra ‘absoluto’? Como el lector habrá notado, Mariátegui tomó prestado el concepto del absoluto de una fuente inesperada: los escritos de Henri Bergson. Sin embargo, Bergson nunca explica el concepto del «absoluto», salvo para señalar la incapacidad de la razón para captarlo en plenitud. Como declara el filósofo francés, «nuestra razón prefiere anunciar de una vez por todas, con orgullosa modestia, que no conocerá más que lo relativo y que lo absoluto no es su móvil» (Bergson, 1959, p. 479). Más adelante añade: «Entonces lo Absoluto se revela muy cerca de nosotros y, en cierta medida, en nosotros. Es por esencia psicológico y no matemático o lógico. Vive con nosotros» (p. 694). Es este aspecto psicológico de lo absoluto al que Mariátegui se refiere en su «Arte, revolución y decadencia», si bien le da un sorprendente giro político: el «absoluto burgués» parece referirse a todo aquel sustrato psicológico que acepta y hace posible al capitalismo. A pesar de su falta de teorización —uno de los rasgos característicos de los ensayos principalmente periodísticos que componen su obra—, la apropiación y politización del absoluto bergsoniano por parte de Mariátegui parece apuntar en la dirección de conceptos desarrollados por pensadores de izquierda posteriores para explicar el sustrato inconsciente de apoyo al capitalismo (y otros sistemas), como lo que Raymond Williams llama la «estructura de sentimiento» o la revisión de la noción de ideología hecha por Louis Althusser. Al enfatizar que el «repudio del absoluto burgués» determina el peso político de una obra literaria o artística, Mariátegui está abriendo la puerta a la pluralidad estética. Como señala en «Arte, revolución y decadencia», «No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su *Rappel à l'ordre*» (Mariátegui, 1980b, p. 21). A pesar de su pasión por las vanguardias, Mariátegui discrepa con muchos críticos posteriores que han encontrado en la innovación estética el criterio básico para determinar la radicalidad cultural de la obra. La consideración que hace Mariátegui del valor ideológico de las obras estéticas e intelectuales, sean estas últimas ensayísticas o filosóficas, se caracteriza por la conciencia de que «la decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos» (p. 18). En este sentido, en «Arte, revolución y decadencia» queda claro que esta impureza ideológica se extiende también a las obras producidas por estos individuos. Por ejemplo, su apropiación de Bergson se basa en la consideración de que la obra de este autor posee profundas implicaciones revolucionarias, conjuntamente con posibilidades «decadentes». En «Veinticinco años de sucesos extranjeros», un ensayo de 1929, escribe: «Históricamente, la filosofía de Bergson ha concurrido, como ningún otro elemento intelectual, a la ruina del idealismo y racionalismo burgueses y a la muerte del antiguo absoluto, aunque, por contragolpe, haya favorecido el

reflotamiento de descompuestas supersticiones. Por este hecho, representa una estación en la trayectoria del pensamiento moderno» (1980e, p. 199). Mariátegui fácilmente podría haber escrito algo semejante sobre Nietzsche. Aunque el proceso de proscripción de la obra de Nietzsche se encontraba ya avanzado entre las huestes de la Tercera Internacional, como hemos visto, el Amauta empieza sus *7 ensayos* con una cita de este. Esta conciencia del potencial revolucionario de obras escritas por autores no necesariamente identificados con las izquierdas queda clara en su reseña de *La agonía del cristianismo* de Miguel de Unamuno, escrita cuando el filósofo español se encontraba ya lejano de cualquier flirteo con el socialismo: «En este libro, como en todos los suyos, Unamuno concibe la vida como lucha, como combate, como agonía. Esta concepción de la vida que contiene más espíritu revolucionario que muchas toneladas de literatura socialista» (1980a, p. 120). Hacia el final de su vida, en 1930 Mariátegui escribe sobre James Joyce, quien, como sabemos, también se había apartado del socialismo precisamente durante el periodo en que entró en su madurez literaria: «Sobre la mesa de trabajo del crítico revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola» (1980b, p. 35). Este texto, uno de los últimos ensayos sobre temas literarios escritos por el Amauta, lo encuentra negando por anticipado el gesto fundador del realismo socialista: el rechazo de la nueva literatura por parte de Karl Radek (1885-1939), destacado dirigente de la Internacional Comunista, durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. Durante este, en presencia de André Bretón e Isaac Babel, dos escritores admirados por Mariátegui, Radek describió al *Ulises* como «un montón de estiércol, un criadero de gusanos fotografiado por un mecanismo cinematográfico montado en un microscopio» (Radek, 1977, p. 153).

Detrás de la admiración de Mariátegui por autores de vanguardia, se encuentra su creencia de que la literatura, además de negar o afirmar el absoluto de época, presenta lo que hoy podríamos llamar un «mapeo de la realidad». Así, en «La realidad y la ficción», un ensayo de 1926, celebra a los surrealistas por haber abrazado la fantasía que «Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real» (1980b, p. 23). Mariátegui está aquí repitiendo opiniones vertidas por los propios surrealistas. Como señala Unruh, «futuristas, dadaístas y surrealistas afirmaron al unísono que, al rechazar a la representación, en lugar de alejarse, se acercaban a la realidad. ‘Amo a la naturaleza, pero no a su sustituto’, escribió el artista dadá Hans Arp al oponerse a las prácticas artísticas del naturalismo» (Unruh, 1989, p. 51).

Para Mariátegui, el valor del surrealismo, e implícitamente de la literatura en general, radica en su habilidad para iluminar aspectos marginados de la realidad. Varias facetas centrales de la experiencia de todo ser humano, como la fantasía, la sexualidad y el inconsciente, no encontraron representación en la llamada literatura realista. El entusiasmo de Mariátegui por las vanguardias se origina, en gran parte, en que estas corrientes literarias hicieron de la representación e investigación de estos aspectos una de sus preocupaciones centrales. Como señala el Amauta, «La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil» (1980b, pp. 23-24). Es tentador añadir que estos «dogmas y prejuicios» a los cuales se refiere Mariátegui no son sino otra versión del «absoluto burgués»: al romper con estos, los surrealistas y Joyce son capaces de presentar una visión más amplia de la realidad.

1.2. Los 7 ensayos

Mariátegui presenta «El proceso de la literatura» como una revisión de la tradición literaria peruana:

La palabra proceso tiene en este caso su acepción judicial. No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la historia de la literatura peruana. Me propongo, solo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación. Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte (Mariátegui, 1981b, p. 229).

Su rechazo a los textos y autores que constituyen la literatura peruana sería, además, otro ejemplo de «esa voluntad contestataria generalizada» que Grínor Rojo (2015) ha señalado como la cualidad característica del pensamiento y actitud vital del Amauta. Este carácter de fiscal acusador no implica, por parte de Mariátegui, un rechazo de la especificidad del fenómeno literario. Así, en un artículo de 1929 sobre el otro gran crítico latinoamericano de la década de 1920, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el Amauta señala que «no es posible el crítico sin tecnicismo y sin sensibilidad específicamente literarios, pero se clasificará invariablemente en una categoría secundaria al crítico que con la ciencia y el gusto no posea un sentido de la historia y del universo» (1980d, p. 225). A pesar de admitir la existencia de la literatura como un campo claramente delimitado, Mariátegui enfatiza la imposibilidad de sustraer a este del continuo humano que, por definición, incluye lo económico y lo político. En esto no hay duda de que es un buen marxista. Como Federico Engels había

señalado en un texto que el Amauta probablemente no conoció, «según la concepción materialista de la historia, el factor que *en última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real» (1974, p. 748).

Ya en las primeras páginas de «El proceso de la literatura», Mariátegui había señalado:

El espíritu del hombre es indivisible; y yo no me duelo de esta fatalidad, sino, por el contrario, la reconozco como una necesidad de plenitud y coherencia. Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas [...]. Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario o artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente (1981b, p. 231).

En la crítica literaria de Mariátegui hay, así, un rechazo a la posibilidad de establecer una separación absoluta de lo literario, no solo de lo social, sino de lo individual.

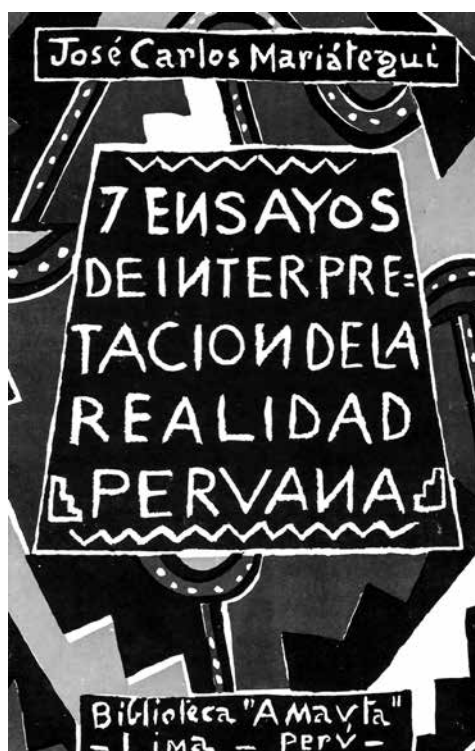


Imagen 2. Portada *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Cortesía del Archivo José Carlos Mariátegui.

Dado este énfasis en el carácter parcial y parcializado de su lectura de la literatura peruana, es un error ver en este capítulo un canon, si es que, como propone la Real Academia, definimos el término como un «Catálogo de autores u obras de un género de la literatura [...] tenidos por modélicos». En lugar de un canonizador, Mariátegui sería un fiscal acusador, un desmitificador de las obras y autores considerados valiosos, aunque, como veremos más adelante, el análisis de Mariátegui busca redefinir lo que en el Perú se consideraría un texto canónico. Vale recordar que Harold Bloom, a quien debemos la popularización del término canon en los estudios literarios latinoamericanos y españoles, rechaza cualquier «vocación contestataria» en la lectura. Un ejemplo de esto es la vehemente oposición del crítico norteamericano a «la escuela del resentimiento», o sea a cualquier lectura política, sea esta de índole socialista, feminista o multicultural: «El canon occidental [...] existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral» (Bloom, 1995, p. 45). Y continúa más adelante: «De este modo debemos distinguir el poder y la autoridad estéticos del canon occidental de cualquier tipo de consecuencia espiritual, política, o moral, que pueda haber favorecido» (p. 47). Para Bloom, la lectura debe privilegiar lo estético, aunque, en un gesto característico, la última evaluación se presenta no como el resultado de la lucha de clases, sino como el producto de una lucha de autores, lectores, y textos: «Donde [las obras literarias] se han convertido en canónicas, han sobrevivido a una inmensa lucha en las relaciones sociales, pero estas relaciones tienen poco que ver con la lucha de clases. El valor estético emana de la lucha entre textos: en el lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad» (p. 48). Si el autor de *El canon occidental* leyera al Amauta, probablemente lo consideraría un precursor de «la escuela del resentimiento»; sin embargo, no dejan de llamar la atención los puntos de contacto entre la crítica literaria de Mariátegui y la de Bloom. Influenciados por Nietzsche, ambos enfatizan el aspecto agonístico de la literatura. Sin embargo, Mariátegui ve la lucha entre aspectos progresivos (revolución) y regresivos (decadencia) como un proceso interno a la obra y al individuo, si bien íntimamente ligado al contexto histórico que precisamente determina tanto lo que es decadente como revolucionario. Pero, como hemos visto, Mariátegui rechaza la total independencia del campo literario sin, por cierto, negarle especificidad. En cambio, Bloom ve este agón o lucha como algo que sucede entre obras y autores libres de cualquier influencia social. Esta independencia de lo literario le daría al canon un carácter objetivo, aunque, obviamente, este responda a la evolución del campo literario.

También valdría distinguir «El proceso de la literatura» de lo que Josu Landa (2011) ha llamado un «canon reticular», o sea, basado en la «reivindicación de la autonomía del individuo, en punto a la determinación de valores estéticos». No obstante, como

contrapeso al potencial anarquizante de su propuesta, el filósofo venezolano enfatiza la importancia de «ese componente educativo [que] implica estimular la formación permanente del sentido del gusto y del sentido del valor estético». Al fin y al cabo, Mariátegui propone criterios que, si bien asumen e incluyen que el lector haya desarrollado lo que Landa llama el «sentido del valor estético», también se encuentran ligados a consideraciones sociales.

A pesar de no constituir un canon, ya sea en un sentido bloomiano o landiano, ni siquiera un canon alternativo —otra vez, en el sentido de presentar una lista de obras ejemplares para ser seguida por nuevos escritores— como ya he señalado, «El proceso de la literatura» posee implicaciones canónicas. Con esto quiero decir que, si bien no todas las obras estudiadas se consideran ejemplares, el Amauta propone los criterios que, según él, se deberían usar para evaluar las obras por incorporarse a un futuro canon de la literatura peruana. A pesar de que, como hemos visto, Mariátegui aprecia y defiende una variada gama de estilos y movimientos literarios, para él, en el Perú, toda obra de valor debe representar un intento de descolonización cultural. Como señala en los *7 ensayos*:

La flaqueza, la anemia, la flacidez de nuestra literatura colonial y colonialista provienen de su falta de raíces[...] El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli (1981b, p. 241).

Es debido a que considera que practican una literatura colonialista, imitativa, y desligada de cualquier tradición local, que Mariátegui desacredita a autores que en ese momento se consideraban, por decirlo de alguna manera, clásicos vivos de la literatura peruana, como José de la Riva Agüero, Ventura García Calderón o José Santos Chocano. También, claro, utiliza estos criterios para acreditar a otros como representantes de una literatura que corta el cordón umbilical con la tradición colonial y española y, en ocasiones, se entronca con las tradiciones locales, sobre todo indígena.

El punto de partida de «El proceso de la literatura» es, así, una redefinición de cómo entendemos la tradición literaria y cultural peruana.

2. POR UNA TRADICIÓN LITERARIA DESCOLONIZADA

Es necesario un breve repaso de las críticas hechas por Mariátegui a la Generación del 900, constituida por intelectuales tan notables como José de la Riva Agüero, Ventura García Calderón y su hermano Francisco García Calderón, para entender el cariz de

la propuesta mariateguiana en tanto revisión de la cultura peruana. Estas críticas son, por cierto, virulentas, y en alguna ocasión, injustas. Vale recordar, como lo hace Marcel Velázquez Castro, que la «Generación del Novecientos fue nuestro primer grupo de intelectuales modernos, pero ellos cumplieron tareas tradicionales que debieron corresponder a los positivistas letrados decimonónicos: la creación de un pasado cultural e histórico y el establecimiento de las bases de nuestra historia literaria; es decir, las primeras reflexiones orgánicas sobre la identidad y la búsqueda de un Estado nacional» (Velázquez Castro, 2004). De hecho, Riva Agüero es el fundador de los estudios literarios e históricos académicos en el Perú, y Francisco García Calderón escribió el primer análisis social comprehensivo del país. Tal vez como resultado de su «carácter extra-universitario, tal vez, anti-universitario» (Mariátegui, 1984, p. 332), Mariátegui no les otorga a estos autores el crédito que, más allá de cualquier discrepancia política o ideológica, merecen. Sin embargo, desde la perspectiva mariateguiana, el pecado de la Generación del 900 radica en que aceptan y, en último término, defienden la realidad neocolonial del Perú de los veinte. Como señala, «Riva Agüero y sus contemporáneos [...] aceptan el presente, aunque para gobernarlo y dirigirlo invoquen y evoquen el pasado. Se caracterizan, espiritual e ideológicamente, por un conservatismo positivista, por un tradicionalismo oportunista» (Mariátegui, 1981b, p. 279). Aunque el Amauta no utiliza la terminología propuesta en «Arte, revolución y decadencia», no sería exagerado decir que «Proceso a la Literatura» presenta a estos autores como orgullosos representantes de lo que podría denominarse el absoluto neocolonial.

Además, para Mariátegui, la Generación del 900 representa una reacción exitosa ante lo que él consideraba el intento frustrado de modernización cultural encarnado por Manuel González Prada y otros intelectuales afines durante las últimas décadas del siglo XIX. En los 7 *ensayos* señala:

La autoridad sentimental e ideológica de los herederos de la Colonia se encontraba comprometida y socavada por quince años de predicación radical. Después de un período de caudillaje militar análogo al que siguió a la revolución de la independencia, la clase latifundista había restablecido su dominio político, pero no había restablecido igualmente su dominio intelectual. El radicalismo, alimentado por la reacción moral de la derrota —de la cual el pueblo sentía responsable a la plutocracia—, había encontrado un ambiente favorable a la propagación de su verbo revolucionario. Su propaganda había rebelado, sobre todo, a las provincias. Una marejada de ideas avanzadas había pasado por la República (Mariátegui, 1981b, pp. 275-276).

Según el Amauta, la Generación del 900 representaría «el propósito de asegurar y consolidar un régimen de clase» (1981b, p. 277), más precisamente el régimen de

una clase que social y políticamente representa la continuidad con el pasado peruano. Basta recordar que no solo era Riva Agüero descendiente del primer presidente de la República y poseedor de un título real español (Marqués de Montealegre de Aulestia), sino que Francisco y Ventura García Calderón eran hijos de un presidente. Por lo tanto, pertenecían personalmente y, según Mariátegui, representaban intelectual e ideológicamente a los grupos dirigentes de la llamada República Aristocrática. Más allá de la validez de la crítica de Mariátegui a la Generación del 900, esta refleja su rechazo total al pasado colonial y al presente neocolonial no solo en lo político sino también en lo cultural.

Mariátegui rechaza este continuo cultural colonial, y luego, neocolonial, que él denomina la «tradición colonial» (1981b, p. 281). En un artículo de 1927, «La tradición nacional», Mariátegui señala:

Se puede decir del Perú lo que Waldo Frank dice de Norte América: que es todavía un concepto por crear. Mas ya sabemos definitivamente, en cuanto al Perú, que este concepto no se creará sin el indio. El pasado incaico ha entrado en nuestra historia, reivindicado no por los tradicionalistas sino por los revolucionarios. En esto consiste la derrota del colonialismo, sobreviviente aún, en parte, como estado social —feudalidad, gamonalismo—, pero batido para siempre como espíritu. La revolución ha reivindicado nuestra más antigua tradición (1981c, p. 121).

Mariátegui propone una revisión de la tradición nacional capaz de integrar los valores culturales indígenas y, por lo tanto, a los muchos peruanos de origen indígena.

Vallejo

A pesar de que Mariátegui rechaza a muchos de los autores peruanos considerados clave en su época, como José Gálvez, Chocano, Riva Agüero y los García Calderón, rescata a otros que, al menos de manera incipiente, rechazan las tradiciones colonial y neocolonial, como Mariano Melgar, Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abelardo Gamarra y José María Eguren, entre otros. Cabe anotar que esta lista no constituye un canon propiamente dicho, ya que, en su opinión, varios de ellos no produjeron obras plenamente logradas. Sin embargo, Mariátegui identifica a un autor como el verdadero representante de lo que la literatura peruana debería ser: el gran poeta César Vallejo. Como escribe en «Proceso de la literatura», «El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú» (1981b, p. 308), es decir, constituye el primer ejemplo de una literatura plenamente descolonizada.

El apartado dedicado a Vallejo es un ejemplo de lo perceptiva que suele ser la crítica práctica del Amauta, pues fue uno de los primeros en reconocer el genio del poeta, aunque vale decir que también refleja una visión esencializada de lo indígena,

caracterizada por la nostalgia, el pesimismo y lo colectivo. Según Mariátegui, «Vallejo es el poeta de una stirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado» (1981b, p. 308). Sin embargo, precisamente por incorporar lo indígena, Vallejo anuncia la nueva versión de la tradición cultural peruana, inclusive de la peruanidad, que defiende Mariátegui.

Además, Vallejo representa la apertura a la vanguardia que, como hemos visto, era tan importante para el Amauta:

Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentran en su poesía —sobre todo de la primera manera— elementos de simbolismo, tal como se encuentran elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. El valor sustantivo de Vallejo es el de creador. Su técnica está en continua elaboración. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo. Cuando Vallejo en sus comienzos toma en préstamo, por ejemplo, su método a Herrera y Reissig, lo adapta a su personal lirismo (1981b, p. 310).

En este pasaje, Mariátegui describe el logro literario de Vallejo como el producto de su habilidad para combinar métodos y técnicas de vanguardia con una sensibilidad personal basada en valores y discursos indígenas y locales. Para usar una frase que Mariátegui utiliza para describir la fusión que propone entre las tradiciones locales y el socialismo, la obra de Vallejo representaría una «creación heroica», o sea un híbrido transcultural entre las innovaciones de la vanguardia europea y las tradiciones andinas y peruanas. Como afirma Sara Castro-Klarén sobre la relación entre las tradiciones locales y las innovaciones europeas y norteamericanas, «La perspectiva de Mariátegui sobre este intercambio perenne no es muy diferente de la transculturación teorizada por [Fernando] Ortiz, y no implica una vía de un sentido en la cual los colonizados solo asimilan formas y fuerzas emitidas por el centro» (Castro-Klarén, 2008, pp. 150-151).

Vallejo constituye un prototipo de una nueva peruanidad, precisamente porque este proceso transcultural logra por primera vez plenitud en su poesía:

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce* —ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria— se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia (Mariátegui, 1981b, p. 316).

Esta nueva conciencia no es otra cosa que un sentido de la nacionalidad descolonizada y, como ilustra la práctica literaria de Vallejo, influenciada tanto por la herencia indígena como por la vanguardia, abierta a lo mejor del mundo.

3. PERIODIZANDO LA LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

Una de las propuestas más polémicas de Mariátegui fue la de periodizar en tres etapas la literatura en los países con un pasado colonial:

Una teoría moderna —literaria, no sociológica— sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento (1981b, p. 239).

Cabe señalar, sin embargo, que si bien Mariátegui prescribe la necesidad de superar el periodo colonial, en «El proceso de la literatura» demuestra que esto no sigue necesariamente a la independencia política, y lo cosmopolita y lo nacional se encuentran imbricados. Según Mariátegui, el autor de *Los heraldos negros* rompe con la literatura y cultura neocoloniales de la época al incorporar lo mejor de la vanguardia de su tiempo en un marco afectivo andino. Igualmente, presenta a Melgar y a Palma como escritores «proto-nacionales», a pesar de haber realizado su obra durante periodos dominados por una literatura y cultura «coloniales». Como señala acertadamente Carlos García-Bedoya, «Más que periodos propiamente dichos, lo que Mariátegui distingue son vertientes al interior del proceso literario peruano» (2007, p. 18). De hecho, la obra de Vallejo funciona en la crítica mariateguiana no solo como el adelanto de una literatura plenamente descolonizada, sino inclusive como una sinécdoque de la nación deseada.

3.1. *Amauta*

Para la socióloga argentina Fernanda Beigel, la revista *Amauta*, cuyo primer volumen aparece en setiembre de 1926, «constituye el eje por el cual transitó la formación del proyecto-estético político mariateguiano» (Beigel, 2003, p. 51). Así, la combinación de textos sociales, políticos, críticos y artísticos que caracteriza a la revista no sería un reflejo del diletantismo de su director, sino más bien el resultado de su intento de que la revista fuera un proyecto de grupo capaz de aglomerar a los distintos sectores e individuos que, en su opinión, reflejaban y lideraban el rechazo hacia la república

oligárquica y neocolonial. Incluye, por cierto, a aquellos escritores que repudian el «absoluto» que la justificaba y hacía posible, ya sean estos de vanguardia o indigenistas.

Velázquez Castro ha argumentado que «Una revista no es solo una extraordinaria aventura colectiva, sino la creación de un espacio que contribuye a diseñar una comunidad imaginada de lectores y de ciudadanos» (Velázquez Castro, 2004, p. 4). La centralidad de *Amauta* en la obra y vida de Mariátegui refleja su convencimiento de la importancia de esta publicación dentro de su actividad política y cultural. De hecho, cuando hacia el final de sus días Mariátegui decide trasladarse a Buenos Aires, su gran afán va a ser continuar la publicación de la revista en la Argentina.

Es cierto que la decisión de viajar a la Argentina tiene su origen en la búsqueda de un mejor tratamiento médico para la osteomielitis que lo había atormentado desde niño y de la cual moriría en abril de 1930. Como señala Flores Galindo, «El agravamiento de la enfermedad terminó por convencerlo» (1980, p. 106). Además, la situación política había empeorado notablemente. El régimen leguista había endurecido su trato hacia el Amauta: «En noviembre de 1929 la casa de Washington-izquierda fue asaltada por la policía. Mariátegui prácticamente secuestrado en su propio domicilio y presos los visitantes que por rara casualidad eran escasos» (pp. 106-107). Y como si esto no bastara, el proyecto político de Mariátegui entró en crisis, debido, por un lado, al quiebre de la unidad de la nueva generación peruana por el establecimiento de lo que devendría en el Partido Aprista; y, por el otro, a la creciente impronta estalinista en el movimiento comunista que llevó a la marginalización de Mariátegui. Sea como fuere, la respuesta de Mariátegui a esta crisis personal y política va ser intentar continuar la publicación de su revista en Buenos Aires.

No es exagerado ver en la importancia que Mariátegui daba a su revista cierta conciencia sobre el papel que críticos contemporáneos como Velázquez Castro asignan a los diarios y las revistas en la constitución de un sentido de nacionalidad. Esto ayudaría a explicar la centralidad de *Amauta* en su «proyecto estético-político» y el intento, por cierto desesperado, del Amauta por continuar publicando la revista, de la mano de intelectuales independientes —aunque de izquierda— como Samuel Glusberg o Waldo Frank, e inclusive de liberales como Alberto Gerchunoff o Victoria Ocampo¹⁵.

Uno puede, así, ver un anticipo de las ideas actuales sobre la constitución de la identidad nacional en los escritos de Mariátegui sobre literatura y en el papel que asigna a la revista *Amauta*. Como escribe Castro-Klarén sobre la visión de la nacionalidad planteada por Mariátegui, esta «nos sorprende por sus semejanzas con las tesis de Homi Bhabha o Benedict Anderson» (2008, p. 150). En «El proceso de la literatura», Mariátegui escribe que «La nación misma es una abstracción, una alegoría, un mito,

¹⁵ Sobre el traslado de *Amauta* a la Argentina, véase Tarcus, 2001.

que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable» (1981b, p. 235). Así, la revista *Amauta* respondería a un intento, consciente o no, de crear un mito —en el sentido soreliano del término— de la nacionalidad diferente al propuesto por intelectuales anteriores. Por eso, probablemente, en su famosa Presentación de *Amauta*, Mariátegui escribe:

Esta revista en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo (Mariátegui, 1981b, p. 237).

Antes de crearlo, era necesario imaginar un Perú nuevo.

Además, al declarar que la revista no representa un «grupo», Mariátegui niega que *Amauta* refleje las opiniones y deseos de un pequeño cenáculo; más bien representaría un vasto caudal de opinión unificado en su rechazo a los valores neocoloniales. De hecho, según Alberto Flores Galindo, «*Amauta* no fue pensada como la obra exclusiva de Mariátegui; por el contrario, estaba destinada a ser el órgano de una generación, el mecanismo para agrupar a los intelectuales peruanos y cohesionarlos frente a la cultura dominante» (Flores Galindo, 1980, p. 58). Sin embargo, el gran historiador ha señalado que «el origen inmediato de *Amauta* hay que buscarlo en la casa de la calle Washington» y en las tertulias que Mariátegui mantenía en ella (p. 61). Entre los participantes menciona a María Wiese, Ricardo Martínez de la Torre, Carmen Saco, Ángela Ramos, Jorge Basadre, José Sabogal, Martín Adán y Estuardo Núñez, entre otros (p. 62). La lista incluye a artistas, escritores e intelectuales. Y la heterogeneidad de sus perspectivas —desde artistas puristas, como Martín Adán, hasta socialistas, como Martínez de la Torre, el más cercano colaborador del *Amauta*— refleja el carácter no dogmático del círculo de Mariátegui, reflejado en la nueva revista.

3.2. De *Vanguardia* a *Amauta*

Un hecho poco conocido es que desde 1923 Mariátegui había trabajado en la publicación de una revista llamada *Vanguardia*. Varios anuncios difundieron su pronta aparición en las revistas *Bohemia Azul* en 1923 y en los volúmenes 4 y 5 de *Claridad* en 1924, cuando Mariátegui ejercía la dirección de esta revista (Beigel, 2006, p. 182). Inclusive en 1925, luego de la crisis de salud que llevó a la amputación de su pierna derecha, Mariátegui declara en una entrevista: «Vuelvo a un querido proyecto detenido

por mi enfermedad: la publicación de una revista crítica, *Vanguardia*. Revista de los escritores de vanguardia del Perú y de Hispano-América» (1980c, p. 145). El carácter predominantemente literario señalado por Mariátegui en esta entrevista se evidencia por los nombres de autores mencionados en los anuncios de la revista (Beigel, 2006, p. 182). Además de presentar a Félix del Valle, antiguo colaborador de Mariátegui desde la época de la revista *Colónida*, como codirector, «Vanguardia» prometía un grupo de colaboradores extranjeros tan diversos como el socialista Luis Araquistain, José Vasconcelos, entonces ministro de educación del gobierno post revolucionario de Obregón, y el católico Giovanni Papini. Pero lo que todas estas figuras tenían en común era su potencial inclusión dentro de una vanguardia, ahora definida de una manera sumamente flexible.

El cambio de nombre de la revista de la proyectada *Vanguardia* a *Amauta* representa la evolución de un proyecto principalmente estético a otro que buscó reconciliar lo estético con lo social, y lo cosmopolita con lo local; o sea, un proyecto que no solo representa las posiciones intelectuales más características de Mariátegui, sino que posee un poder de convocatoria mucho mayor. Como señala Beigel, «En la antesala de *Amauta*, no se abandonó la convicción vanguardista que surgió con este primer proyecto; lo que ocurrió fue una redefinición del concepto sobre la base de la incorporación de nuevos movimientos sociales y de la problemática nacional, íntimamente ligada a la cuestión indígena» (2006, p. 183). Se podría añadir que el desarrollo del proyecto editorial de Mariátegui evoluciona desde una preocupación exclusivamente literaria y cultural hasta un esfuerzo consciente por crear una nueva comunidad nacional imaginada desde una perspectiva progresista. Sin embargo, el aspecto crítico ya presente en el proyecto de *Vanguardia* se desarrolló y profundizó al transformarse en la revista *Amauta*.

El pintor indigenista José Sabogal, quien será responsable de la orientación básica de los aspectos gráficos y artísticos de la revista, desempeñó un papel central en la evolución del proyecto mariateguista. Según Jorgelina Sciorra, «La estética de la revista fue dirigida por José Sabogal, quien buscó plasmar en sus páginas motivos propios del mundo andino. Así fue como, en 1926, diseñó la “cabeza de indio”, que salió en la portada del primer ejemplar y se constituyó en la imagen identitaria de la publicación. Fue Sabogal, también, quien propuso a Mariátegui el nombre Amauta para la revista: el sabio, el maestro, el gran sacerdote» (Sciorra, 2013, p. 116). El carácter de la revista como un proyecto generacional se refleja en este influjo de Sabogal, como también en la centralidad de la problemática indígena e indigenista en *Amauta*.

Cabe señalar que *Amauta* no es más que el diamante en el collar del proyecto editorial de Mariátegui. Inspirado por la acción editorial de Antonio Gramsci y sus colaboradores en la revista *L'Ordine Nuovo*, que «formaba parte de un proyecto mayor,

tendiente a publicar cuadernos educativos y opúsculos, realizar traducciones, editar libros» (Beigel, 2006, p. 108), Mariátegui va también a publicar una serie de libros por medio de la editorial Minerva y la Biblioteca Amauta. Además de sus libros, entre estos se encuentran obras tan variadas como el clásico poemario vanguardista de Carlos Oquendo de Amat *5 metros de poemas*, una traducción de la novela *Kyra Kyralina* del rumano Panait Istrati y el tratado filosófico *El nuevo absoluto*, de Mariano Iberico.

El primer volumen

Un breve repaso del primer volumen de la revista puede ayudar a entender su carácter innovador. Por supuesto, hay artículos que uno esperaría encontrar en una revista editada por «el primer marxista de América», como lo llamó Antonio Melis. Entre estos encontramos, por ejemplo, los textos de análisis político «La dictadura española, Marañón, Asúa y la monarquía», de César Falcón, o «La iglesia contra el Estado en México», por Ramiro Pérez Reinoso. Entre los textos «comunistas» uno también puede incluir, por lo menos por el título y el tema, el poema de Alberto Hidalgo «Ubicación de Lenin», que aparece en la cubierta de *Amauta* en 1926. En los *7 ensayos*, Mariátegui anota que, a pesar de que Hidalgo declarara que «Lenin ha sido un pretexto para crear como pudo serlo una montaña» [...] «no ha podido sustraerse a la emoción revolucionaria de nuestro tiempo» (1981b, pp. 305-306). Las preocupaciones más características de su generación, como el indigenismo, están representadas por un adelanto de *Tempestad en los Andes* de Luis Valcárcel, el poema indigenista «El indio Antonio y cristales del Ande», de Alejandro Peralta, y la evaluación conmemorativa «Lo que ha significado la Asociación Pro-Indígena», de Dora Mayer.

Pero, además de estos escritos, el primer volumen de *Amauta* incluye textos que demuestran la amplitud de visión que caracterizó al grupo que publicó la revista y, en particular, a su editor y animador, Mariátegui. No solo la presencia de un texto clave de Sigmund Freud, «Resistencia al psicoanálisis», según Beigel traducido por el propio Mariátegui (Beigel, 2003, p. 101), en un momento en que el marxismo soviético despreciaba el psicoanálisis como decadente, sino también la inclusión de un poema de José María Eguren, uno de los poetas más admirados por el Amauta. Como señala Mariátegui en «El proceso de la literatura», Eguren «representa en nuestra historia literaria la poesía “pura” alejada de cualquier preocupación política o social» (1981b, p. 293).

Otro aspecto llamativo de este primer volumen, sobre todo si consideramos el carácter machista de la cultura peruana (no solo) en la década de los veinte, es la presencia de mujeres intelectuales, escritoras y poetisas entre los colaboradores. De hecho, y a pesar de precedentes tan importantes como *El Perú Ilustrado*, *La Revista de Lima*, *El Liberal*, *Iris*, etc. —revistas del siglo XIX en las que colaboraron autoras de

la talla de Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner o Mercedes Cabello de Carbonera—, Sara Beatriz Guardia ha señalado:

Amauta constituyó el primer espacio en el que las mujeres peruanas pudieron escribir, publicar sus poemas, levantar la voz para decir lo que pensaban sobre hechos que convulsionaban la vida política de entonces, o para referirse a los libros, a la música y al cine. Mujeres como Dora Mayer de Zulen, Magda Portal, Carmen Saco, Julia Codesido, María Wiese, Blanca del Prado, Ángela Ramos, Alicia del Prado, y Blanca Luz Brun, entre otras (2010, p. 144).

Además de Mayer, Magda Portal, con «Círculos violeta», una prosa poética que conjuga maternidad y violencia, y Carmen Saco, con pequeños dibujos no firmados, contribuyen a este primer volumen de la revista. Como señala Eugenio Chang-Rodríguez sobre los intentos de cambio social propuestos por Mariátegui, «requieren el aporte de los pensadores, creadores, escritores y artistas de ambos sexos» (1998, p. 166).

3.3. Aniversario y balance

Como sabemos, la transformación del APRA en el Partido Nacionalista Libertador en 1928 y el conato de postulación a la presidencia por parte de Víctor Raúl Haya de la Torre llevaron al rompimiento entre los dos líderes de la izquierda peruana. Este hecho marcó un parteaguas no solo en la izquierda peruana sino también en la obra de Mariátegui, incluyendo la revista *Amauta*. Así, en «Aniversario y balance», artículo de opinión publicado en setiembre de 1928 en el número 17 de *Amauta*, Mariátegui señala:

El trabajo de definición ideológica nos parece cumplido. En todo caso, hemos oído ya las opiniones categóricas y solícitas en expresarse. Todo debate se abre para los que opinan, no para los que callan. La primera jornada de *Amauta* ha concluido. En la segunda jornada, no necesita ya llamarse revista de la «nueva generación», de la «vanguardia», de las «izquierdas». Para ser fiel a la revolución, le basta ser una revista socialista (Mariátegui, 1981a, p. 247).

Esta afirmación de principios implica una restricción del campo ideológico que la revista declara representar y, así, dejarán de colaborar muchos de los intelectuales cercanos a Haya, como Magda Portal.

Sin embargo, en el mismo volumen se encuentra, además de uno de los ensayos que serán, luego de la muerte de Mariátegui, incluidos en la edición de su *Defensa del marxismo*, escritos de autores no marxistas, como un poema de Martín Adán («Itinerario de primavera»), otro de Xavier Abril («Turista del mar Atlántico»); de Estuardo Núñez

(«Meditación del circo»); e inclusive un fragmento de la novela *Matalaché*, de Enrique López Albújar. Quizás lo más llamativo es que este volumen incluye un ensayo de Antenor Orrego («¿Cuál es la cultura que creará América?»), un colaborador cercano de Haya. Así, las maniobras políticas de coyuntura no llevaron a Mariátegui a cambiar su posición respecto al valor político de la cultura.

Otro ejemplo de la amplitud cultural mariateguiana es evidente en la última edición de la revista que el Amauta pudo supervisar antes del recrudecimiento de su enfermedad, y luego su muerte, en 1930. Así, en el volumen 28, publicado en enero de 1930, se encuentra, además de los textos esperables en una revista marxista-leninista —como una semblanza de Rosa Luxemburgo de la escritora argentina del llamado grupo Boedo, Nydia Lamarque; o una sección titulada «Movimiento sindical»—, un ensayo de Eguren titulado «Línea, forma, creacionismo». Las contribuciones escritas por no marxistas en este volumen también incluyen dos poemas del todavía no comunista Pablo Neruda —«Monzón de Mayo» y el hoy famoso «Tango del viudo»—, la conclusión del cuento «El gaviota» de José Diez-Canseco, entre otras colaboraciones. Aun después del rompimiento con Haya y su grupo, Mariátegui se mantuvo fiel a su creencia en el poder político de todo arte descolonizado, más allá del contenido explícito o las ideologías de los autores.

4. CONCLUSIÓN: EL LEGADO DE MARIÁTEGUI

Es conocida la influencia de Mariátegui en la política peruana. Luego de la desestalinización del comunismo peruano tras la muerte de Stalin (1953), casi no ha habido movimiento de izquierda que no haya reivindicado al Amauta como precursor. De acuerdo a Efraín Kristal, es posible encontrar ecos mariateguianos inclusive en otras y muy lejanas comarcas políticas:

Como Mariátegui, Vargas Llosa y de Soto presentan sus soluciones en nombre de los pobres y para el beneficio de la sociedad como un todo. Mucho después de haber renunciado a sus creencias socialistas, Vargas Llosa continúa admirando a Mariátegui. Inclusive hace recordar al primer intelectual marxista de América Latina cuando aboga por un cambio revolucionario en el sistema político y económico peruano (1999, p. 112).

El renovado liberalismo de los ochenta tendría entonces una imprevista impronta mariateguiana.

Es también fácil seguir la huella de Mariátegui en la literatura peruana, en particular en la obra de los dos más grandes autores indigenistas, Ciro Alegría y José María Arguedas. Por lo que respecta a Alegría, no solo es, según Tomás Escajadillo,

deudor de Mariátegui en su descripción de la comunidad indígena en *El mundo es ancho y ajeno*; igualmente, Samuel Glusberg, escribiendo bajo su pseudónimo de Enrique Espinosa, señala que la admiración por el Amauta llevó al novelista a intentar organizar un homenaje a Mariátegui en 1940 (Escajadillo, 1980, pp. 68-69; Espinosa, 1980, p. 227). La admiración de Arguedas por Mariátegui es mucho más conocida. De hecho, en su celebrado discurso «No soy un aculturado» (1968), incluido en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, declara: «Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas» (Arguedas, 1992, p. 257). Esto no sorprende, ya que como señala Antonio Cornejo Polar:

El problema que encaró Mariátegui y resolvió a su modo, articulando con fineza la futura modernidad socialista con la tradición andina, fue en más de un sentido el mismo que tuvieron que enfrentar los novelistas indigenistas, solo que aquí el énfasis estaba puesto en la representación narrativa (con sus requerimientos sin duda distintos a los del ensayo) del mundo indio y su historia más o menos reciente, con lo que volvía a aparecer, aunque en otros términos, la oposición entre la tradición y la modernidad y con menor urgencia, pues es obvia la preferencia por el primero, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo» (2003, p. 178).

Alegría, Arguedas y muchos otros indigenistas respondieron en su literatura a una problemática social y, cabe añadir, cultural, en los términos planteados por Mariátegui.

Pero Mariátegui también ha dejado una honda huella en el estudio de la literatura. Por ejemplo, la obra de Cornejo Polar, en particular sus conceptos de totalidad contradictoria y el de la heterogeneidad, consideradas entre las contribuciones peruanas más importantes a la crítica literaria internacional, tienen su origen inmediato en la lectura de «El proceso de la literatura». Como señala Cornejo Polar en uno de los ensayos en los cuales empieza a desarrollar sus ideas más características e influyentes, «es claro que el aparato conceptual que actualiza Mariátegui pone en debate, y niega, el principio de la unidad del corpus de la literatura peruana»; y «al señalar esta situación [...] queda inaugurada una nueva opción para entender el carácter y el proceso de la literatura peruana en función de su plural y cambiante diversidad» (2013, p. 60).

También el conocido concepto de «colonialidad del poder» pertenece a esta tradición crítica mariateguiana. Lo desarrolla Aníbal Quijano, el destacado sociólogo peruano, en su ensayo titulado «Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas» (1995). A partir de la lectura del Amauta, Quijano identifica «la base de criterios originados en la relación colonial» que no han «dejado de ser el carácter central del poder social actual» (p. 4). Según él, «Todas las otras determinaciones y criterios de clasificación social de la población del mundo, y su ubicación en las relaciones de poder, desde entonces actúan en interrelación con el racismo y el etnicismo, especialmente, aunque no solo, entre

«europeos y no-europeos» (p. 4). A través de la mediación del crítico argentino Walter Mignolo, el concepto de la colonialidad del poder se ha convertido en la piedra angular de la llamada crítica descolonial, e inclusive ha sido apropiado, aunque sin atribución, por Toni Negri y Michael Hardt y refundido en el nuevo concepto de la colonialidad del biopoder (véase Driscoll, 2011).

Si bien la caducidad de las realidades políticas y sociales que enmarcaron la producción crítica mariáteguiana ha llevado a muchos a procurar la marginalización de su obra (véase Velázquez Castro, 2009; López Soria 2007; López Soria, 2009), los escritos de Cornejo Polar y Quijano dan al autor de los *7 ensayos* una sorprendente, aunque mediada, presencia en el pensamiento crítico actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María (1992). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. de Eve Marie Fell. Ciudad de México: Archivos.
- Beigel, Fernanda (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Biblos.
- Beigel, Fernanda (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- Bergson, Henri (1959). *La evolución creadora*. En *Obras escogidas* (pp. 433-755). Trad. José Antonio Míguez. Ciudad de México: Aguilar.
- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Brihuega, Jaime (1979). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid: Cátedra.
- Castro-Klarén, Sara (2008). Posting Letters: Writing in the Andes and the Paradoxes of the Postcolonial Debate. En Mabel Moraña, Enrique Dussell y Carlos Jáuregui, eds., *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate* (pp. 130-157). Durham: Duke University Press.
- Chang Rodríguez, Eugenio (1998). Mariátegui y las colaboradoras de *Amauta*. En Mabel Moraña, ed., *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 159-168). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Chevalier, Tracy (ed.) (1997). *Encyclopedia of the Essay*. Londres: Routledge.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana.

- Cornejo Polar, Antonio (2013). Literatura peruana: totalidad contradictoria. En José Antonio Mazzotti, ed., *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales* (I, pp. 50-73). Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Driscoll, Mark (2011). El saqueo de los bienes intelectuales teóricos: *Commonwealth* de Hardt y Negri. *Tabula Rasa*, 15, 319-333.
- Engels, Federico (1974). Carta a José Bloch. En *Obras escogidas I* de Karl Marx y Federico Engels (pp. 747-749). Moscú: Progreso.
- Escajadillo, Tomás (1980). Ciro Alegría, José María Arguedas, y el indigenismo de Mariátegui. En Xavier Abril y otros, *Mariátegui y la literatura* (pp. 61-106). Lima: Amauta.
- Espinosa, Enrique (Samuel Glusberg) (1980). Mariátegui, guía o Amauta de una generación. En Armando Bazán y otros, *Mariátegui y su tiempo* (pp. 225-233). Lima: Amauta.
- Flores Galindo, Alberto (1980). *La agonía de Mariátegui*. Lima: DESCO.
- García-Bedoya, Carlos (2007). El canon literario peruano. *Letras*, 113, 7-24.
- González Echevarría, Roberto (2001). *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum.
- Guardia, Sara Beatriz (2010). *Una mirada femenina a los clásicos*. Lima: Minerva.
- Krauze, Enrique (2011). *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. México: Debate.
- Kristal, Efraín (1999). *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Landa, Josu (2011). *Canon City*. Q'Antaty Ebooks. Edición Kindle.
- López Soria, José Ignacio (2007). *Adiós a Mariátegui. Pensar el Perú en perspectiva postmoderna*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- López Soria, José Ignacio (2009). Adiós a Mariátegui: Postscriptum. En Mabel Moraña y Guido Podestá, eds., *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos* (pp. 379-383). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Mariátegui, José Carlos (1980a). *Signos y obras*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980b). *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980c). *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canela*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980d). *Temas de nuestra América*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980e). *Historia de la crisis mundial*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1981a). *Ideología y política*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1981b). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1981c). *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta.

- Mariátegui, José Carlos (1984). *Correspondencia (1915-1930)*. Lima: Amauta
- Nietzsche, Friedrich (1999). *El viajero y su sombra*. Trad. Carlos Vergara. Madrid: EDAF.
- Núñez, Estuardo (1977). José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3(5), 57-66.
- Osorio, Nelson (ed.) (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quijano, Aníbal (1995). Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas. *Estudios Latinoamericanos*, 2(3), 1-19.
- Radek, Karl (1977). Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Literature. En H.G. Scott, ed. y trad., *Soviet Writers Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union* (pp. 73-182). Londres: Lawrence & Wishardt.
- Rojo, Grínor (2012). *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1878-2006)*. Santiago de Chile: LOM.
- Sciorra, Jorgelina (2013). José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*. *Arte e Investigación*, 9, 113-117.
- Tabarovsky, Damián (2007). Literatura, éxito y contexto. *Perfil*, 15 de agosto de 2007. <http://www.perfil.com/cultura/Literatura-exito-y-contexto-20070815-0067.html>. Consulta: 24/7/16.
- Tarcus, Horacio (2001). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Unruh, Vicky (1989). Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-gardes. *Latin American Research Review*, 3, 45-69.
- Velázquez Castro, Marcel (2004). Mariátegui Unplugged. *Quehacer*, 150, 19-28.
- Velázquez Castro, Marcel (2009). *La República de papel. Política e imaginación en la prensa peruana del XIX*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Verani, Hugo (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.

EL ENSAYO Y LAS DÉCADAS DEL CAMBIO ESTRUCTURAL (1940-1980)

José Ignacio López Soria
Univesidad Nacional de Ingeniería

INTRODUCCIÓN

Este capítulo se ocupa del ensayo peruano de 1940 a 1980, etapa histórica que tiene como características fundamentales el desmoronamiento del poder oligárquico en el Perú y la presencia relevante de sectores sociales portadores de propuestas (sociales, económicas, culturales, políticas) alternativas y hasta contrapuestas a las oligárquicas. Se trata de una etapa «acontecimental» (Badiou, 2012, pp. 69-76) o de «oportunidad» de cambio de forma de la sociedad, que convoca al compromiso de articular la realización personal a un proyecto colectivo de trascendencia histórica. En esas épocas no hay certidumbres, más allá de la identificación del «enemigo» (Schmitt, 2014, p. 59), ni es clara la división heredada entre los ámbitos de la cultura o entre ellos y los otros espacios de la vida social.

En épocas como la mencionada, la forma ensayo adquiere una especial relevancia. Se mira a sí misma como instituyente y no meramente como observadora o informante del proceso de cambios. El mundo simbólico, a través de la forma ensayo, aunque no solo de ella, desempeña entonces a plenitud la función que le atribuye Lefort (2004, pp. 26, 39): proveer de sentido tanto a la constitución de las identidades y la conformación de los grupos y relaciones sociales como a su escenificación política. No es raro, por tanto, que, en la época de la que nos ocupamos, se extienda el uso del ensayo, esa forma expresiva que está entre la ciencia y el arte (Lukács, 1970, p. 15) y que, por ser interpretación, busca interlocutores más que lectores (Flores Galindo, 2001, p. 165). Y es que el ensayo se mueve con soltura en ámbitos sociales y culturales diversos y, en épocas «acontecimentales», desempeña al mismo tiempo varias funciones, desde las literarias y artísticas hasta las éticas y políticas. Lo que importa es contribuir a

dar forma a otra manera de estructurar lo social, organizar su «presentación» política y proveer de sentido a lo que está «aconteciendo», sin quedarse atado a lo ya acontecido¹.

Me ocuparé solo de algunos de los ensayistas emblemáticos de la época, aquellos que sobresalen por su maestría expresiva, la sustancialidad de su pensamiento y la relevancia de su influencia en la manera de percibirnos como sociedad y de pensarnos con perspectiva de futuro. Sé que son muchos más aquellos de los que no me ocupo y que recurrieron al ensayo, con variada destreza formal, para socializar conocimientos y perspectivas que contribuían a dar forma, proveer de sentido y representar políticamente a lo que estaba emergiendo en la sociedad. Sin atribuirle exclusividad ni primacía, la forma ensayo, por haber sido profusamente cultivada, fungió de engendradora, partera y provisora de sentido a lo nuevo. Por otro lado, aunque de ello no nos ocupamos aquí, el ensayo fue también cultivado, frecuentemente con maestría, por quienes miraban con nostalgia el desmoronamiento del Perú oligárquico.

EL SURGIMIENTO DE LO NUEVO Y SU BÚSQUEDA DE FORMA

La modernidad es una manera de organizar la sociedad, que se caracteriza por la búsqueda de forma (Bauman, 2003, p. 9) ante el debilitamiento de los «marcadores de certeza» del mundo premoderno (Lefort, 2004, p. 50). La forma que la sociedad occidental se va dando es aquella que cuaja en la secularización de los valores, la autonomización de las esferas de la cultura, la constitución de subsistemas sociales orientados a fines (y sus correspondientes dimensiones institucionales) y la centralidad del individuo (Weber, 1979; Habermas, 1989; Giddens, 1994; Taylor, 1998). Esa modernidad queda asentada en formas estables que, incluyendo el cambio, permiten la predictibilidad y aseguran un entorno de certidumbres. Las novedades impulsadas por la modernidad irrumpen en las sociedades tradicionales, disuelven sus solidesces y las dejan en la incertidumbre (Marx & Engels, 1964, p. 63; Berman, 2011, p. 1). Con los «descubrimientos», conquistas y colonizaciones, la modernidad en gestación construye una «periferia» con estructuras premodernas, pero articuladas subalternamente al nuevo patrón mundial del poder y del saber (Quijano, 2014, pp. 777-832). Los estados-nación que forman parte de esa periferia, como el Perú, tardan siglos para implantar plenamente la modernidad y pasar de la condición de espacios articulados de manera subalterna a los centros de poder, a la posición de países dignamente incorporados al sistema-mundo sin pérdida de las propias pertenencias.

A mediados del siglo XX se plantea en el Perú la problemática de la modernidad, pero no por primera vez. El tema había sido abordado, para citar solo tres momentos,

¹ Luis Rebaza Soraluz (2017) muestra la búsqueda incesante de nuevas formas y nuevos lenguajes por parte de los representantes de la modernidad literaria de las décadas de las que aquí nos ocupamos.

en la revista *Mercurio Peruano* de fines del XVIII, en *La Revista de Lima* de mediados del XIX y la revista *Amauta* de la década de 1920. Pero, incluso en esta última época, el planteamiento era todavía retórico; seguían faltando los sujetos colectivos capaces de construir esa modernidad. El poder continuaba estando acaparado por una oligarquía que a fines del XIX y comienzos del XX buscó institucionalizar su dominio (Quiñones, 2014, p. 5; Ueda, 2002, p. 24) para no dejarlo librado al asalto al poder, pero implantó una institucionalidad heredera de vigencias coloniales que no encajaba ni con la modernidad ilustrada, ni con el tipo de modernidad funcional al capitalismo financiero en expansión. El orden oligárquico acabó siendo disfuncional al sistema e incapaz de satisfacer «la cadena equivalencial de demandas insatisfechas» (Laclau, 2006, p. 99) de los sectores populares, medios, burgueses y profesionales en gestación, demandas que venían siendo tematizadas tanto por el discurso de las libertades como por el del bienestar (López Soria, 2001).

Lo que sigue es el desgaste del poder oligárquico y la presencia cada vez más relevante en la esfera pública de sectores sociales en busca de presencia política y de grupos políticos en busca de bases sociales. En ese medio, el ensayo se cultiva para deslegitimar a la oligarquía y explorar maneras más justas de organizar y gestionar la convivencia social. Los estudiosos de la historia peruana de mediados del XX² consideran que en esta época se descompone el dominio oligárquico y surgen actores, nuevos o no tenidos en cuenta, en los ámbitos económico, social, político y cultural.

Con Bustamante y Rivero (1945-1948) se acelera el proceso de desmoronamiento del poder oligárquico y se pone de manifiesto el peso político de la demanda, especialmente sureña, de una industrialización descentralizada, y de la exigencia de democratización de los sectores populares (Caravedo, 1978, p. 58). A eso se añade la toma de la palabra, a través del ensayo y otras formas expresivas, de las capas medias urbanas profesionalizadas. Bustamante no soluciona los problemas tradicionales, pero reaviva la esperanza en la «promesa de la vida peruana», en el encuentro del Perú consigo mismo y en la desoligarquización de la sociedad, al dejar puestos en la agenda pública asuntos medulares como descentralización, expropiación de tierras o industrialización, que serán luego ampliamente debatidos, haciendo todo ello en un ambiente de libertades que favorece la creatividad y la apertura cultural.

Tres años después, debilitada la primavera democrática (Cotler, 1982, p. 221), la oligarquía exportadora, ligada al capital extranjero, asalta el poder político con

² Los que no ocultan el carácter comprometido de su interpretación, como Cotler (1982), Quijano (2014), Matos Mar (2011), Caravedo (1976, 1978), Burga (2005), Flores Galindo (1977, 2001), Gutiérrez (1988), Portocarrero (1983, 1998), A. Salazar B. (1967) y Sobrevilla (1980, 1996), y los que, desde un positivismo tardío, se piensan asépticos narradores de hechos, como Contreras y Cueto (2004).

Odría (1948-1956) y establece un régimen favorable a las inversiones extranjeras de enclave. A pesar de algunas políticas populistas, la oligarquía no logra ganarse a los sectores populares, medios y profesionales, con presencia ya importante en el espacio público. Se hace evidente que no puede ya mantener su dominio sino apoyándose en las bayonetas internas y en el capital externo. No le es ya posible recuperar la primacía en lo cultural y simbólico para desde allí legitimar y proveer de sentido a la propia dominación y a su puesta en escena política.

Tampoco la burguesía financiera (gobierno de Manuel Prado, 1956-1962) hace del Estado un espacio de negociación racional entre los intereses grupales en juego. La sociedad está en un proceso acelerado de cambio y el sector dominante no acierta a darle la forma adecuada. De ahí deriva una incertidumbre para la gobernanza que se ve agudizada por factores externos de importante influencia interna, como la Guerra Fría, la Revolución cubana, el modernismo cultural o el Concilio Vaticano II. Un gobierno militar de carácter «institucional» de apenas un año (1962-1963), empareja el suelo de la gobernanza, ahuyenta la incertidumbre y prepara el terreno para un reformador que no ponga en peligro la «seguridad nacional»³. Llega ese gobierno en 1963 con un prestigioso profesional, Fernando Belaunde. A su gobierno, Contreras y Cueto lo consideran «un nuevo fracaso del reformismo moderado» (2004, p. 312); Cotler piensa que Belaunde no consigue librarse del bloqueo anti-reformista de apristas y odriístas, ni deshacer las amarras de un Estado esencialmente clasista (1982, p. 291). Y, así, la esperanza muta en desilusión, divisionismo interno, aventurismo guerrillero e incapacidad para negociar dignamente con los inversionistas externos. Esta situación lleva a las Fuerzas Armadas, actuando otra vez «institucionalmente», a un nuevo golpe de Estado que los llevó al poder entre 1968 y 1980, cuya primera fase (1968-1975), conducida por Juan Velasco, quebró el espinazo del poder oligárquico tradicional con reformas estructurales de hondo calado y deficiente gestión, robusteciendo la intervención del Estado en la economía, fortaleciendo la planificación y la industrialización, estrechando relaciones con los países socialistas y tratando, sin éxito duradero, de organizar a las masas. El golpe de Morales Bermúdez en 1975 frena el proceso y prepara las condiciones para acomodar el Perú a los primeros vientos neoliberales, sin haber resuelto «los problemas de la integración nacional y política de la sociedad peruana» (Cotler, 1980, p. 10).

A la par de la historia aquí solo esbozada, va ocurriendo en la sociedad peruana un proceso de trascendental importancia para el tema que aquí nos ocupa. La descomposición del dominio oligárquico ocurre también, y de manera más acelerada, en el ámbito de la cultura. Se establece un divorcio entre los componentes del todo

³ Doctrina elaborada por el Centro de Altos Estudios Militares.

social: por un lado, en la sociedad y en la política predominan, con dificultades, los intereses oligárquicos, y, por otro, en la cultura se van imponiendo las perspectivas y expectativas de los sectores medios y populares. Este divorcio, al acentuarse, facilita, por un lado, la creatividad, la exploración y el despliegue de perspectivas nuevas y hasta contra hegemónicas, y, por otro, deja de proveer de sentido a la manera tradicional de organizar la sociedad y las relaciones sociales, y a su escenificación política. Y cuando el sentido de la conformación de la sociedad y de la política queda en manos de apologetas poco convincentes, se resiente la legitimidad del poder y predomina la incertidumbre. Dicho de otra manera: la economía dominante, las relaciones sociales oficiales y la política van por un lado, y la cultura (provisora de sentido) por otro⁴. Esto es lo que ocurre en el Perú durante el proceso de desmoronamiento del poder oligárquico que va de Bustamante a Velasco. En este proceso, el ensayo no es solo testigo sino factor constitutivo, es decir, tiene una potencialidad expresiva y performativa al mismo tiempo.

JOSÉ LUIS BUSTAMANTE Y RIVERO (1894-1989)

Bustamante y Rivero, con una sólida formación en humanidades, derecho y ciencias políticas, sobresale como maestro universitario, político (ministro de Sánchez Cerro y presidente constitucional en 1945-1948), diplomático y jurista (presidente de la Corte Internacional de Justicia de La Haya). Bustamante cultiva con esmero y elegancia, a veces preciosista, el ensayo, al que llama «prosa lírica», para dar forma a sus ideas sobre sociedad, cultura y política (Bustamante, 1960, p. 101). De sus ensayos nos fijaremos en dos, «Una visión del Perú» y «Mensaje al Perú». El primero fue escrito en Montevideo en 1940 y el segundo en Ginebra en 1955, con motivo de las elecciones que convocó el ya débil y deslegitimado régimen de Odría para 1956.

Concepción del Perú

Para el Bustamante de la década de 1940, el Perú es un país que se busca a sí mismo porque todavía no consigue articular las diversidades geográficas y sociales que lo componen. La barrera de los Andes y la fragmentada organización política atentan contra el conocimiento mutuo y la posibilidad de encuentro entre los peruanos. Sus tres regiones (costa, sierra y montaña) siguen estando inconexas, y sus tres componentes humanos (indígena, hispano y criollo) se ignoran mutuamente. A pesar de ello, el Perú es para Bustamante «expresión diversificada de una única y señera pujanza cosmogónica» (Bustamante 1960, p. 12) y, por tanto, está llamado a articularse, a constituir una «unidad orgánica i armoniosa» (p. 43).

⁴ Ver reflexiones importantes sobre el tema, desde una perspectiva conservadora, en Daniel Bell (2004).

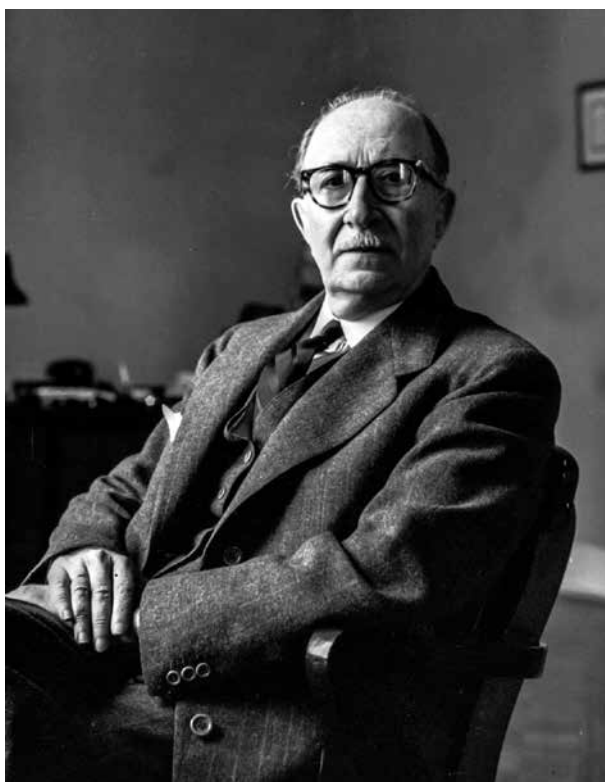


Imagen 1. José Luis Bustamante y Rivero. Cortesía del Fondo Riva-Agüero, PUCP.

Para construir esa unidad es necesario conocer al Perú y a su gente y promover la voluntad de encuentro. Y a ello dedica Bustamante su ensayo «Una visión del Perú», describiendo con soltura, lirismo y un cierto toque bucólico las características geográficas, los recursos económicos y las poblaciones de las tres regiones del Perú, y aprovechando para promover «la formación de un espíritu nacional homogéneo» (p. 45).

Del Perú costero, Bustamante subraya las alternancias desierto/valle y tierra/mar, las producciones agrícolas e industriales, la explotación petrolera en el norte, la navegación de cabotaje, la riqueza pesquera y la explotación del guano. La sierra es más compleja. Sus valles se prestan a los cultivos agrícolas. Sus cerros albergan minerales cuya explotación evoca «glorias i tragedias, boato i servidumbre, audacias y catástrofes» (p. 28). El altiplano está poblado por la paja brava, «la simplicidad primitiva del ambiente social» (p. 29), los rebaños de llamas y alpacas, el ichu y el «pastor indígena, que lleva el arco-iris en las rayas polícromas de su poncho i que recoge en su 'quena' los gemidos del viento de la puna» (p. 30). Los indios serranos viven en el «semidormido

vegetar del pastoreo... i roída el alma por la nostalgia de un pasado que vive solo en las profundidades de la subconciencia i que, en su pugna inútil por aflorar a la zona del recuerdo, deja una huella doliente de resignada misantropía» (p. 31). La modernidad y la tecnología se concentran en las haciendas, en donde el indio «reconcentrado y hosco, abre los ojos a una luz nueva, ensancha el ámbito de su mirada, dinamiza sus músculos, aprende las excelencias del trabajo inteligente e incorpora poco a poco a la nacionalidad sus viejas virtudes adormecidas» (p. 32). En las inmediaciones del Titicaca, Juli y Pomata exhiben sus valiosas reliquias coloniales, que evocan «la obra civilizadora de los jesuitas...» (p. 34). De la montaña o selva resalta Bustamante los ríos que bajan, bravos, de los Andes y se suavizan al llegar a una inmensa planicie hecha de verdor y follaje, esplendorosa en árboles y fieras, y habitada por hombres que, despojados de los artificios de la civilización, actúan con divina simplicidad. En ella se buscaba antes el caucho y ahora las castañas y pepitas de oro. El río es el alma de la selva, pues vigoriza allí la vida animal y vegetal, y facilita la navegación y el comercio.

Partiendo de esta composición geográfica y social tríplice, Bustamante busca en la historia elementos que le permitan fortalecer su propuesta conciliadora, leyendo la Independencia como la búsqueda de «una unidad orgánica i armoniosa» (p. 43). Lo que encuentra es que el Incanato pone las bases de una evolución colectiva, la Colonia no logra fusionar la sangre y las voluntades de conquistadores y conquistados, y la República se encuentra con una realidad humana étnica y geográficamente dividida, socialmente desigual y emocionalmente emponzoñada. Esta situación impide la formación de un espíritu nacional homogéneo, de un pueblo con sensación de unidad, conciencia de igualdad y comunidad de ideales.

Pero ya las dificultades geográficas se van venciendo. Para encontrarse a sí mismo, el Perú, gracias a los ferrocarriles y carreteras, está consiguiendo doblegar a la naturaleza y articular el territorio y sus poblaciones a fin de facilitar el comercio, la gobernanza y el reconocimiento entre los peruanos. El ferrocarril central, por ejemplo, es la «primera arteria de penetración de la vida civilizada a las regiones del Oriente i la válvula de descarga de la cuantiosa riqueza minera del Centro...» (p. 48). Hasta en la selva se ha iniciado ya «la cruzada civilizadora...» (p. 49), con su invaluable función comercial, espiritual y social, impulsándose, así, la fe en la nacionalidad y la posibilidad de las comunicaciones transoceánicas. Los peruanos estamos, pues, preparados para la nueva etapa «Aquella en que los pueblos, entrando en madurez, hacen la forja de su destino» (p. 53). La fuerza para ello nos viene de tres tradiciones —incaica, colonial y republicana— que están encarnadas en tres pueblos: Cusco es autoctonía, Lima es la junta de coloniaje y modernidad, y Arequipa es indoblegable voluntad republicana.

Ni capitalismo ni comunismo

En «Mensaje al Perú», de 1955, expone Bustamante, enriquecido con la experiencia europea de la época, «un puñado de verdades» (s.f., p. 79) que redacta con la intención de que lleguen a todos y especialmente a los electores, porque estos son los portadores de las demandas del pueblo que no tiene voz ni voto. Le mueve a proceder así la idea de que las elecciones programadas para 1956 son una excelente oportunidad para que se despliegue el espíritu de renovación e impere «el sentido de un renacimiento, de una depuración de nuestra vida cívica. El significado de una segunda fundación de la patria sobre bases más altas y humanas» (p. 25). En la exposición pueden distinguirse tres temas principales: la propuesta general, su concreción en el Perú y la estrategia para llevarla a cabo.

La propuesta general está contenida en la tesis de que ni el capitalismo ni el comunismo producen bienestar y justicia, sino un nuevo socialismo democrático de raíz cristiana que está surgiendo en Occidente. Esta tercera vía vela por el bienestar de la comunidad y los derechos de las personas y ofrece igualdad de oportunidades y equidad en la distribución de la riqueza. Se trata de promover el desarrollo e implantar la justicia por un camino evolutivo y sin estrépitos revolucionarios, que, por un lado, aparta a las masas de la tendencia a entregarse, por desesperanza, al totalitarismo comunista, y, por otro, convoca al capital a cooperar «no en la medida de su propia voluntad, sino en la proporción que exija la justicia social regulada por el Estado» (p. 10). Es decir, Bustamante propone para el Perú el «Estado del bienestar» que, por entonces, estaba surgiendo en Europa, y lo hace porque piensa que se trata de una propuesta que, aunque parece socialista, no es enemiga del capital y puede implantarse en países de población racial y culturalmente heterogénea. Para llevar a cabo este ideal se cuenta con tres elementos favorables: la disposición a cooperar por parte de los organismos internacionales; los avances científicos y tecnológicos que elevan las capacidades de los trabajadores e incrementan la productividad de las empresas; y el sentido de responsabilidad social, cada vez más extendido, que hace que las personas orienten su necesidad de mejoramiento según «valores supremos que anidan en el yo profundo de cada hombre» (p. 25).

La concreción de esta propuesta en el Perú exige, como actitudes previas, poner los intereses colectivos por encima de los individuales; revalorar al indígena, reparándolo del olvido del que «todos somos culpables» (p. 13) y dejando de calificar al indio de ocioso e improductivo para considerar su valioso aporte a la economía nacional; abandonar el «colonialismo interno» (p. 15) o sistema de servidumbre impuesto por la clase dominante; desprenderse del tabú de que la reforma agraria y la nacionalización de ciertas industrias son propuestas comunistas; y, finalmente, dejar de lado el hábito de derrocar gobiernos para atajar reformas, «porque el ejército joven está ya harto de

que se le haga instrumento de aventuras políticas reaccionarias» (p. 14). Supuestos esos pasos previos, lo que necesitamos es un gobierno «de firme inspiración progresista» (p. 18) que enfrente los problemas «por el camino pacífico, pero radical y firme, de una evolución social que transforme la fisonomía colonial de nuestro país» (p. 16) y que atienda en serio a la masa indígena para terminar, de una vez, con los «resabios coloniales que lastiman elementales derechos humanos» (p. 18). Las políticas generales deben estar relacionadas con el mejoramiento de la vivienda y la alimentación, la organización de cooperativas, la descentralización, la reforma agraria, la subida de impuestos a las empresas, la elevación de salarios de trabajadores para incrementar el consumo y acortar las brechas sociales, la mecanización del trabajo agrícola —incluida la selva—, la introducción de la siderurgia, el aprovechamiento de la energía hidráulica, y, muy especialmente, el impulso de la educación y de la investigación científica y tecnológica, enriquecidas con el sentido ético y de responsabilidad social.

Para refundar la patria, como se decía arriba, se necesitan hombres nuevos —señala Bustamante apuntando a la estrategia—, nuevos líderes con acendrada conciencia pública y dispuestos a hacer desaparecer «ese señoritismo presuntuoso que ignora al indio y que despotiza a las clases humildes» (p. 25). Esos nuevos líderes deben compartir como ideal la eliminación de la ignorancia, el hambre y el desprecio; hacer sólidos planes para educar a la juventud; e impulsar la unidad, la comprensión entre diversas razas, la equidad económica, la verdadera igualdad ante la ley y, sobre todo, la igualdad ante el corazón. Dado que no existen partidos que se hayan constituido en condiciones democráticas, lo que conviene es organizar un movimiento que exija al nuevo gobierno adoptar como programa las propuestas que se hacen a continuación. Si se elige como gobernante a un hombre progresista, civil y exento de extremismos pero «de probada y auténtica sensibilidad social» (p. 78), este podrá convocar buenos técnicos dotados de conocimiento, honestidad, entereza y decisión, porque «Nuestra clase media entre sus profesionales, hombres de empresa, maestros, intelectuales, etc., tiene ejemplos numerosos de esta clase de personas, verdaderos *self-made* en quienes concurren cualidades para ser jefes de un gobierno: eficaces, avizores y dueños de sí mismos» (p. 78).

Del otro aspecto de la estrategia, un programa cívico adecuado a los intereses del pueblo y con instrumentos para defenderlos, destaco solo algunos puntos: una democracia que represente los intereses de la mayoría y desbarate el armazón oligárquico, con un régimen presidencialista pero no autoritario ni paternalista; una política integral y permanente para resolver «el problema del indio» incluyendo a los indígenas en la vida económica y cultural del país; un afrontamiento serio del problema de la tierra que incluya maquinización, industrialización, participación de los trabajadores en los beneficios, y hasta una reforma agraria que, sin mella de los derechos adquiridos, se

atenga al principio de que «la preferencia en la propiedad de la tierra corresponde a quien personalmente la trabaja y la explota» (pp. 47-48); una descentralización y articulación del territorio que transforme el centralismo atrofiante en una unidad de diversidades en armoniosa coordinación que actúa bajo el lema «Unidad en la diversidad» (p. 61); y un incremento de la productividad y de la renta nacional, impulsando la industrialización para liberar al país de «la dependencia económica» (p. 68) y dando garantías al capital pero dentro del «principio de subordinación al interés social» (p. 68).

Bustamante y Rivero traza del Perú una imagen un tanto paternalista inicialmente y proclive al desarrollismo después. Los problemas que aborda son los que venían siendo tematizados por la intelectualidad peruana —al menos desde las primeras décadas del siglo XX—, y lo hace desde una perspectiva similar: la consideración de que el Perú es un país que no ha terminado de hacerse ni se ha encontrado a sí mismo. Para elaborar su propuesta, Bustamante hace suyas las denuncias del pensamiento crítico peruano —que habla de racismo, colonialismo, dependencia, explotación, etc.— y las nuevas perspectivas que abre la tercera vía europea, añadiendo temas como regionalización y reconocimiento del otro, que adquirirán mayor relieve posteriormente. Frente a las tensiones entre capitalismo y comunismo y ante la amenaza de que las masas opten por la revolución, su propuesta social, política y cultural apunta a una democracia socialmente sensible y de raíz cristiana, que, con la cooperación del capital, vele por el bienestar de la comunidad y los derechos de las personas, ofreciendo igualdad de oportunidades y equidad en la distribución de la riqueza. Para ello se requiere un Estado fuerte —no dictatorial— que impulse el desarrollo y haga que el capital se atenga a los principios de la justicia social. Bustamante confía en que la nueva capa profesional urbana se convierta en hegemónica, aglutinando a las masas alrededor de demandas sociales básicas. Su predicamento influyó en los afanes modernizadores y buscadores de justicia social de los jóvenes, empresarios industriales, profesionales e intelectuales que estaban, por entonces, formando tres agrupaciones políticas: Partido Demócrata Cristiano, Partido Acción Popular y Movimiento Social Progresista. En las propuestas de estos movimientos, especialmente en las dos primeras, y, más tarde, en las posiciones de Velasco Alvarado y sus allegados, se siente el eco del pensamiento del jurista arequipeño.

RAÚL PORRAS BARRENECHEA (1897-1960)

La obra del historiador, catedrático y diplomático Porras Barrenechea es sumamente amplia. Sus aportes en historiografía son particularmente significativos, tanto por el estudio de fuentes como por la reconstrucción e interpretación de los hechos históricos. Sobresale, además, por sus dotes como ensayista, su entereza moral y su

vocación docente. De lo primero da cuenta su abundante obra, escrita con garbo y donosura, con fidelidad a las fuentes y vuelo interpretativo. De su temple moral es un testimonio preclaro el discurso en la VII Reunión de Ministros de Relaciones Exteriores de los países americanos (San José de Costa Rica, agosto 1960), donde, defendiendo la latinoamericanidad de Cuba, pone de relieve el «papel protagónico y fraterno de nuestra patria en el destino común de América Latina y de su vigencia moral y ejemplificadora en el devenir de las naciones» (Álvarez Brun, 1977, p. 62). Con respecto a la labor docente, dice uno de sus discípulos: «Quiero insistir en la irrenunciable vocación magisterial de Raúl Porras, demostrada no solamente en el aula escolar o en la cátedra universitaria, sino en su propia casa, cuyas puertas siempre se abrieron a la juventud estudiosa e inquieta» (Delgado, 1974, p. VIII). Porras fue uno de los pocos maestros que tuvo no solo alumnos sino discípulos. De su abundante obra nos fijaremos solo en algunos de los ensayos de la época que estudiamos aquí.



Imagen 2. Raúl Porras Barrenechea. Cortesía del Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

La búsqueda de la nacionalidad

Desde el inicio de su trabajo, Porras es un buscador incesante de las raíces y de los factores constituyentes de la nacionalidad peruana y su evolución histórica. Si desarrolla esa búsqueda dedicándose al estudio de la historia es porque está convencido de que la historia «es forjadora de patria» (Porras, 1973b, p. 11). Por eso, en la conmemoración

del cuarto centenario de la Universidad de San Marcos, en 1951, resalta que esta casa de estudios ha cumplido, a lo largo de los siglos, sus labores esenciales «en la búsqueda anhelosa de una cultura propia y en la formación de una conciencia de la nacionalidad» (1973b, p. 5).

Esa búsqueda, en nuestro caso, no es difícil, porque el Perú no se hizo ayer, el Perú es un «país de historia» (Porrás, 1971, p. 12). Es lógico, por tanto, considera el maestro sanmarquino, que el pasado nos aceche y nos hable desde todos los rincones de un territorio cuajado de monumentos y mensajes que nos vienen de antiguo. Y es que, en realidad, pisamos «una tierra antigua que nos ata al pasado» (p. 12), que nos obliga a preservar la heredad que nos dejaron nuestros ancestros, pero que también nos infunde un afán de perennidad. El Perú no es, pues, una cultura emergente con un pasado incoloro, sino un pueblo con historia, y el tener historia es una señal de civilización. «Lo que carece de historia es la barbarie, y la cultura no es, al fin y al cabo, sino la memoria de las generaciones pasadas, más humana y más noble cuanto más vieja» (p. 13).

Para acceder integralmente a una historia como la nuestra, hecha de procedencias diversas, y tener conciencia plena de nuestra nacionalidad es preciso acercarse a ella como lo hicieron, por ejemplo, Garcilaso, Ricardo Palma, Sebastián Lorente⁵ y Riva Agüero: con «un espíritu de armonía y de síntesis» y «una fe estimulante en la grandeza geográfica y tradicional del Perú» (1973b, p. 77); buscando siempre «las esencias éticas de la historia» para llegar a «un peruanismo integral» (p. 93), aunque sea necesario recurrir a un cierto empeño poético «para animar los datos con la fuerza de la intuición evocadora» (p. 93), porque, como dice Riva Agüero y recoge Porrás, frente al mero acumulador de datos es preferible el poeta que yerra en lo accesorio, pero que salva y traduce lo esencial.

Tal vez porque busca lo esencial, porque no le importa errar en lo accesorio, Porrás no se deja convencer por la idea, tan en boga en su juventud, de que el Perú fuera un país a medio hacer. Por la antigüedad de sus orígenes, el Perú mira hacia atrás, pero tiene para Porrás un presente y un futuro pletóricos de posibilidades precisamente porque el pasado del Perú está hecho de diversidades. En el reconocimiento de la grandeza, profundidad y diversidad de sus orígenes y en el acercamiento a ellos y a su evolución histórica con espíritu de armonía y de síntesis, sin renunciar a un cierto

⁵ Sebastián Lorente (1813-1884) fue un distinguido historiador y maestro español, quien, después de estudiar teología, medicina y derecho en España y de enseñar en Madrid, se trasladó a Lima para escapar de la persecución que la reacción absolutista desató contra los liberales. En el Perú sobresalió como educador y director del colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, profesor y decano de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, inspector general de Instrucción Pública, inspirador de políticas liberales, promotor del estudio de la historia del Perú y autor de numerosos libros sobre este tema.

dejo poético, está, para ese buscador de conciliaciones que fuera Porras, la esencia de la conciencia nacional.

La apuesta por la síntesis

Para Porras, la ventaja comparativa del Perú está en la diversidad, que se añade a la profundidad de sus orígenes históricos. La búsqueda de síntesis de las diversidades constituyentes de la realidad peruana es, por tanto, esencial para la formación de la conciencia nacional. Esto hace, sostiene Porras, que la cultura de conciliación nos venga de antiguo. Cuando en el notable discurso en San José de Costa Rica tiene que fundamentar la vocación unitaria y conciliadora del Perú, no duda en sostener que «los Incas fueron los primeros en forjar una gran unidad política sobre la base del respeto de la personalidad de los pueblos incorporándolos a su influjo civilizador» (1973b, p. 99). En el caso del Perú antiguo, la vocación conciliatoria va de la mano de un sentido de equidad y distribución igualitaria de la riqueza, como se demuestra en el uso del tupu o «medida igual de tierra para todos los súbditos del Imperio» (p. 99), lo que constituye —piensa Porras— un magnífico anticipo de las incipientes reformas agrarias de nuestro tiempo. Hasta el nombre del Perú es de origen indo-hispano, mestizo. No tiene traducción en el léxico de las lenguas indígenas ni en el de la española, porque «es fruto mestizo brotado de la tierra y de la aventura» (p. 87).

Esta tendencia conciliadora que le viene al Perú del Incario y que queda plasmada en su nombre, se acentúa y se refuerza con el humanismo español y la prédica cristiana, contrarrestando la ambición disociadora y explotadora de los conquistadores. Para los españoles de entonces, descubrir no era simplemente hallar y pasar, sino afianzarse en el lugar descubierto, porque «La esencia del descubrimiento es la estabilidad y la permanencia» (1971, p. 79). No basta con llegar a un lugar nuevo y desaparecer. El hallazgo cobra significación cuando es continuado, ensanchado y poseído realmente a través del poblamiento, y, simbólicamente, a través de la cartografía y las memorias y descripciones de sus características sociales y naturales. Porque, arguye Porras, «Descubrir, para el genio creador y misionero de España, era civilizar y poblar» (p. 80).

Imbuido de ese espíritu de síntesis, no es raro que Porras, al recordar en 1951 los cuatro siglos de vida de la Universidad de San Marcos, pondere que esta institución ha sabido «recoger todas las palpitaciones de la vida nacional y las diversas contribuciones autóctonas e importadas que enriquecen nuestra cultura, con afán de unidad y de síntesis» (1973b, p. 12). Para ello, la universidad ha centrado sus labores esenciales «en la transmisión de la cultura occidental, en la investigación de la realidad peruana, en la búsqueda anhelosa de una cultura propia y en la formación de una conciencia de la nacionalidad» (p. 5), y, así, ha conseguido «hallar, debajo de la cultura importada, los gérmenes vitales de una cultura propia» (p. 5). Se trata de la cultura de un país, el

Perú, que, por ser fruto del predominio étnico de la sangre indígena y del espíritu ético de España, «ha sido siempre en la historia un camino de fraternidad y de armoniosa conciliación de contrarios» (1971, p. 100).

Llegada la República, es cierto que se produjo el separatismo ideológico con respecto a España, pero «todo el pasado espiritual de los criollos era colonial y español» (1973b, p. 69). Además, política y socialmente «perduraban las leyes, las costumbres, los gustos, los vestidos y el estilo de vida españoles» (pp. 69-70). Es más, hasta en literatura se seguían los modelos de la España decimonónica.

Aun producida la separación de España, el Perú mantuvo su destino conciliador, lo que le llevó a jugar un papel protagónico en América. Situado en la encrucijada de todos los caminos de América del Sur, el Perú ha sido el lugar de encuentro y de fusión de las culturas de nuestra América, y fue luego centro del comercio y de la ilustración sudamericana. No es extraño, por tanto, que «en la hora de la emancipación [coincidieran] en nuestro suelo las corrientes libertadoras del Norte y del Sur para ganar en territorio peruano la batalla fraternal de Ayacucho» (1971, p. 100). A este destino telúrico de lugar de encuentro y de síntesis, el Perú se ha mantenido fiel a lo largo de su vida republicana, como lo prueban las varias convocatorias que ha hecho a congresos americanos, comenzando con el de Panamá en 1826.

La vocación de encuentro y de síntesis se manifiesta también en la fisonomía de la ciudad capital. Lima no es solo española. «La fundación española, forjadora perenne de mestizaje, tuvo que contar con dos factores preexistentes: el marco geográfico y el estrato cultural indígena» (Porras, 1971, pp. 15-16). La mayoría de su población, a fines del XVIII, «era ya de mestizos y de castas intermedias» (pp. 46-47). Cuando el rostro de Lima comenzó a cambiar y se vislumbró el perfil de la ciudad industrial, continuaron no solo muchas tradiciones españolas «sino el estilo mismo de vida arraigado en el alma y en las cosas [y] consustancial al criollo y al propio indio» (p. 52). Y es que Lima, como todo el Perú, está poblada de historia; hay en sus calles, plazuelas, patios y casonas una historia latente «que ha surgido de la tierra y de la vida, en que se funden las contribuciones del alma y de la técnica indias [...] con las enseñanzas occidentales del colonizador, su fe y su hidalguía» (p. 56). Se introducen luego las nuevas técnicas constructivas, con sus modernidades y exhibicionismos, como retando a la devoción y compostura que han caracterizado a Lima. Frente a esta invasión que amenaza a la Lima antigua hay que «mantener vivo el culto de nuestra tradición histórica» (p. 57).

Política y ciudadanía

Aunque no ajeno al escenario político, incluso en papeles protagónicos, Porras ejerció la ciudadanía principalmente a través de la pluma, la docencia y el discurso, explorando y difundiendo los valores que creía esenciales de la nacionalidad peruana. Hemos visto

ya cómo pone de relieve la vocación conciliadora y de síntesis que caracteriza al Perú desde los días más remotos de su historia hasta la etapa republicana. Veamos ahora cómo ese destino conciliador se concreta en «ejercicio de ciudadanía», entendiendo —como lo hace Porras— por ejercicio responsable de ciudadanía el compromiso que lleva a gobernantes y gobernados a anteponer lo comunitario a lo individual, a articular la biografía personal en un proyecto colectivo.

Del periodo incaico resalta Porras la importancia que para la cohesión social tienen el mito fundacional y las leyendas sobre los hechos notables de los incas. El relato primitivo promueve «la fe en los destinos del hombre y de la raza» (1973b, p. 21), presentando a los incas como guerreros, pero también como portadores de civilización, difundidores de conocimientos y prácticas agrícolas, e impartidores de justicia distributiva.

Con respecto a la época colonial, a Porras le interesa subrayar que las crónicas contienen importantes valores cívicos. A diferencia de la castellana, dedicada a aconsejar y alabar al príncipe, la crónica indiana se populariza, se democratiza, exige «que se incluya en la gesta los nombres de los soldados al lado del jefe de la hueste» (p. 38), y se ocupa de describir las tierras conquistadas y las costumbres de sus habitantes. Porque la crónica misma es ya un género mestizo. Con sus descripciones de la vida, las instituciones y las creencias indígenas, y con el uso de palabras aborígenes, comienza el proceso de transculturación y la forja de una cultura mestiza que llega hasta aquellos «verdaderos amantes de la Patria» (Calero, 1964, s.p.) de la revista *Mercurio Peruano*, quienes se proponen «hacer más conocido el País» (*Hesperióphylo*, 1791, p. 1) para desbaratar las falsedades que dicen contra él autores extranjeros.

En los años del proceso emancipatorio y de inicios de la etapa republicana encuentra Porras ejemplos de civismo. Se opone abiertamente a la idea de una participación tibia de los peruanos en el proceso emancipatorio, tanto en el terreno bélico como en el ideológico-político. Aduce como ejemplos de comportamiento cívico la velada pero valiente crítica al orden colonial de Baquíjano ante el virrey Jáuregui, el trabajo educativo en favor de la emancipación de Rodríguez de Mendoza en el Colegio de San Carlos, la acogida en San Marcos de las ideas modernas (Porras, 1973b, p. 10), la elaboración de una legislación liberal que hizo posible la creación de las instituciones democráticas, además de los himnos, versos, arengas y proclamas que critican a España y llegan a añorar, declarativamente, la época incaica y a «considerar el período colonial como un paréntesis en la vida social y política de América» (p. 69). En lo bélico, Porras resalta las conspiraciones y rebeliones, elogia el aporte peruano «en el campo fraternal de Ayacucho» (Porras, 1974, p. 39) y asevera que «¡Cincuenta años de trabajo costó la libertad en el Perú!» (p. 41). Vinieron después los defensores decididos del republicanismo —Luna Pizarro y Sánchez Carrión, entre muchos otros— frente a

los afanes monarquistas y militaristas de la época. Del Solitario de Sayán resalta que sus enseñanzas sobre libertad, imperio de la ley, equilibrio de los poderes, horror a la tiranía, predominio de la virtud, desinterés cívico y caridad civil «son hasta hoy las metas ideales de nuestra democracia» (p. 45).

Un alumno ilustre de Porras, Pablo Macera, dice de su maestro que «no tuvo otras armas que su fervor indesmayable por descubrir las raíces más hondas y puras de la Nación» (Macera, 1971, p. 118). Lo que vio pronto como problema es que la diversidad de orígenes y consiguiente complejidad de procesos no han tenido quien la escriba de manera integral, porque de hecho la historiografía peruana se ha quedado preferentemente en la reconstrucción de fragmentos. Se sabe que él apuesta por la síntesis, pero esa apuesta no es fruto de un afán solo académico, sino también cívico. Porras busca, por cierto, ilustrar, pero busca, además, fortalecer la conciencia de pertenencia a una comunidad rica por la profundidad de sus orígenes y la diversidad de sus procedencias, y anhelosa de perfeccionar un modelo de convivencia que le permita ser fiel a su vieja vocación conciliadora.

JORGE BASADRE GROHMANN (1903-1980)

Después de estudiar derecho e historia en la Universidad de San Marcos, Basadre ejerció la docencia universitaria, se interesó por la literatura, enriqueció su formación académica con estudios en el extranjero (Estados Unidos, la Alemania pre-nazi y la España republicana), desempeñó dos veces la función de Ministro de Educación (1945 con Bustamante y 1956-1958 con Prado) y fue lo que hoy llamamos un gestor cultural, como funcionario y director de instituciones culturales como la Biblioteca Nacional o el departamento de cultura de la Unión Panamericana en Washington, fundador de revistas bibliográficas, etcétera. Por encima de todo, Basadre sobresale como historiador que se propone explorar varias etapas y facetas de nuestro pasado. Para cumplir este propósito estudia en 1929 la presencia de la multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú (Basadre, 1980), desarrolla al mismo tiempo un trabajo sobre los inicios de la etapa republicana (Basadre, 2002) y se concentra, esencialmente, en la reconstrucción e interpretación de la etapa republicana. Sin embargo, desde sus primeros estudios Basadre piensa la historia del Perú no como una acumulación de despojos y fracasos, sino como una sociedad con problemas, pero sembrada de posibilidades (Basadre, 1978). De los muchos trabajos de Basadre de la década de 1940 en adelante, nos fijaremos solo en algunos de los ensayos que ponen de manifiesto rasgos básicos de su pensamiento.



Imagen 3. Jorge Basadre. Cortesía del Fondo Riva-Agüero, PUCP.

El Perú como promesa

Con respecto a la promesa de la vida peruana, distinguiremos tres aspectos: su proceso de gestación, los contenidos de la promesa y la suerte que ella ha corrido en la historia peruana. Antes hay que señalar que la idea misma de entender la historia del Perú como portadora de una promesa no alcanzada, pero alcanzable (1958), ubica a Basadre bajo el influjo de un historicismo de tipo salvífico que es portador de un proyecto transformador (Maticorena, 2003). Años después, Basadre (1973) optará por una posición flexible, juego de azar y destino, para explicar los hechos históricos.

Con respeto a la gestación, Basadre considera que el Perú no es fruto del azar, porque antes de hacerse realidad, con dolores de parto, en el incanato o en la colonia, fue mito y maravilloso sueño civilizador tanto en la mente de los hermanos Ayar como en la de Pizarro y sus socios en la conquista (1958, p. 9). Mientras el tiempo incaico es visto pronto como un «paraíso destruido» (p. 47), la conquista es entendida no solo como producto de la búsqueda de fama y riqueza, sino como voluntad de poblamiento y «propósito de mejoramiento y de renovación» (p. 48). Ocurre, además, que durante la etapa colonial se fue formando una nueva sociedad por transculturación y fue apareciendo, aparte del mestizaje y el criollismo, una conciencia

autonomista. La relación que se estableció entre colonizadores y colonizados, el hecho del mestizaje —«fenómeno de incalculable sentido democrático» (p. 48) que muestra que los españoles no cayeron en el racismo— y el espectáculo de la amplitud y de las posibilidades que ofrecía el espacio americano en comparación con el cerrado espacio europeo, son todos ellos factores que contribuyeron «a que se formara una personalidad diferenciada en los americanos de nacimiento» (p. 48). Pero fue en el siglo XIX cuando los nuevos acontecimientos políticos y sociales y la irrupción de las masas en la esfera pública «hicieron trasladar el paraíso del ayer hacia el mañana y difundieron una promesa de vida libre y feliz para todos. Esa promesa pareció empezar a cumplirse cuando fue logrado el ideal de la emancipación americana» (p. 47). Aparece, pues, la idea de construir un paraíso para todos. Y, así, la emancipación es buscada no solo como liberación con respecto a España, sino como «una inmensa promesa de vida próspera, sana, fuerte y feliz» (p. 14), un estado de ánimo centrado «en la esperanza de que viviendo libres cumplirían su destino colectivo» (p. 15).

El contenido de esa promesa está referido a «un ideal de superación individual y colectiva» (p. 16) que llevaría al desarrollo integral y al bienestar de los pobladores. Sin proponérselo conscientemente, la promesa recogía elementos de nuestras dos tradiciones: de la incaica, la perspectiva de una vida más ordenada y próspera; y de la colonial, la idea de riqueza y de bienestar. A ello se añadían los ideales de libertad e igualdad de la etapa emancipadora, incluyendo la redención de los indígenas. En el caso de las antiguas colonias españolas, y concretamente en el Perú, todos estos ideales quedan estructurados en estados-nación que, en principio, anteponen los intereses nacionales a los individuales y grupales, lo cual «no impide que haya una solidaridad continental y hasta una especie de *Commonwealth*» (p. 50) si ello no obstaculiza la realización de los intereses y aspiraciones de cada Estado. Lo importantes es fortalecer una conciencia nacional que haga que «el Perú no se pierda por la obra o la inacción de los peruanos» (p. 51). Nos encontramos, así, con una promesa que condensa las propuestas de la modernidad ilustrada —libertad, igualdad, solidaridad, bienestar—, intentando fortalecer las vinculaciones sociales y dar sentido a la formación de la nueva sociedad y su escenificación política en la forma de república.

Lo tremendo, escribe Basadre en 1942 —y nos referimos ya a la suerte de la promesa en la historia republicana—, es que «aquí esa promesa no ha sido cumplida en ciento veinte años» (Basadre, 1958, p. 14). Porque ese ideal, explica el historiador, ha tenido que vérselas con una realidad hecha de egoísmo, servilismo, injusticia, impunidad, cinismo y oportunidades perdidas. A pesar de ello, al menos en los mejores, «la fuerza formativa e inspiradora de la promesa siguió alentando» (p. 18), y debe seguir haciéndolo para mantener la cohesión social y la estabilidad política. De hecho, se ha intentado cumplir la promesa a través de dos medios: «el debate entre las ideas de libertad y

autoridad y el afán de acelerar el progreso material» (p. 18). Es sabido, sin embargo, que los partidarios de las libertades se han centrado más en los intereses individuales que en los colectivos, y que los conservadores desconfían de la expansión del sufragio y no buscan el progreso. Como en la propuesta de Bustamante y Rivero, el ideal sería —sostiene Basadre, apoyándose en un escrito suyo de 1928— un Estado fuerte que, identificado con el pueblo, lleve a cabo, con energía y poder, una obra democrática que sepa hermanar libertad, prosperidad material y afirmación nacional. La República se fundó para cumplir esta promesa, pero, conseguida la independencia, los hombres del siglo XIX buscaron inspiración y herramientas para enfrentar nuestros problemas en el progresismo abstracto y despreciativo de lo propio, el autoritarismo reaccionario, el inmediateísmo utilitario, el romanticismo escapista y el sociologismo positivista que no mira más allá del dato. Sigue quedando como tarea la afirmación de la independencia y el cumplimiento de la promesa de un mañana mejor para todos los peruanos. Hay que asumir esa tarea recogiendo los elementos técnicos y otros progresos de países más avanzados, pero sin venerarlos, sin convertirlos en ídolos, y, sobre todo, basándonos fundamentalmente en lo nuestro, mirándonos a nosotros mismos, apropiándonos de nuestra propia historia. Basadre pone la esperanza en la juventud:

Una juventud tonificada con una emoción de historia, la historia de nuestro tiempo y la historia nuestra [...] la verdadera, la vital, la que enseña cómo el Perú fue durante muchos siglos un país señorial y eminente que posteriormente desaprovechó grandes oportunidades y olvidó sus glorias. Una juventud que inserte su entusiasmo y su fe para la persecución de esa historia ilustre, movilizandole la enorme riqueza potencial de ensueños y de empresas que alberga este suelo ungido por los siglos (1958, p. 34).

Lo importante es basarse en «una voluntad afirmativa del destino nacional» (p. 34) conociendo bien nuestra propia realidad. Frente a los esfuerzos vanos de los intelectuales del siglo XIX y las derivas extranjerizantes de los del XX para fortalecer la cohesión social y proveer de sentido y legitimidad a la acción social y política, Basadre propone a la juventud la apropiación del pasado de nuestro presente con una voluntad afirmativa del destino nacional.

La promesa y las élites

En la presentación de la promesa de la vida peruana, Basadre ha dejado caer la idea de que ni gobernantes ni intelectuales han estado a la altura de la misión que les tocaba desempeñar para el cumplimiento de esa promesa: fortalecer la cohesión social y proveer de sentido histórico a la acción de los peruanos. Ello le lleva a plantearse el problema de las élites, porque «Un país no es solo pueblo» (1958, p. 35). El pueblo suministra los cimientos. Pero si ese pueblo quiere desempeñar una función importante en el

mundo, «necesita algo más que una masa. Necesita mando» (p. 36). Para llevar a cabo la promesa se necesitan líderes que, en democracia, sepan conducir a los pueblos a sus destinos. A eso se llama comandar. A las élites surgidas democráticamente —y no por títulos heredados ni derechos adquiridos— les toca, con respecto a la masa, fortificar su conciencia colectiva y su unidad consciente, encarnar sus esperanzas, atender sus demandas, alentar y encauzar sus emprendimientos y proveerla de seguridad interna y externa.

¿Qué decir del problema de las élites en el Perú? Si «la idea de Perú como totalidad en el espacio y continuidad en el tiempo» (p. 40) tiene sentido, cabe entonces preguntarse si la élite, en el sentido moderno del concepto, existió ya en la época incaica y la colonial. Del Incario hemos heredado el territorio, parte importante de la población y algunas lecciones que hemos desaprovechado. Pero durante el dominio de los incas predominó la diferencia entre nobles y plebeyos en todo orden de cosas; no se puede, por tanto, hablar de élites. En el Perú colonial los conquistadores se convirtieron en nobles y ocuparon los puestos públicos, pero luego fueron desplazados por los enviados por la corona española, los cuales, a veces, convocaban a criollos como apoyo para el ejercicio de gobierno. Se produce, así, también en este terreno, la transculturación o intercambio de experiencias y tradiciones entre la metrópoli y las colonias. Es cierto que los americanos no gobiernan, pero América no es en la época colonial una simple factoría, sino que «suministra elementos culturales, formas de vida, ideas y usos y hasta modos de gobierno» (p. 42). Algunos criollos tuvieron, aunque fuese eventualmente, influencia política, pero no llegó a constituirse una élite en el sentido pleno del término.

Con respecto a la etapa republicana, Basadre considera que la singularidad del proceso de independización en el Perú (escaso protagonismo de caudillos militares peruanos y empobrecimiento de la nobleza criolla) hace que no se llegue a constituir una élite que pueda liderar la culminación del proceso de emancipación y de conducir los destinos del Perú republicano. Asumen el poder políticos, intelectuales y militares que no consiguen establecer nexos duraderos entre la masa y los gobernantes. Estos últimos adhieren a visiones incompletas del arte de gobernar que los llevan a poner la mira exclusivamente en lo administrativo, lo económico o lo humano. Solo los que unieron las tres perspectivas «echaron las bases de una verdadera élite nacional» (p. 45). La condición de élite no se recibe por herencia, sino que se conquista, porque no importa de dónde se procede, sino «a dónde se va o se pretende ir» (p. 46); importa que se entienda la historia no como un continuo empezar, sino como «un proceso y esencial continuidad» (p. 43); importa que se constituya no por otra cosa sino «por analogía de sentimientos, actitudes, esperanzas, ensueños y sacrificios» (p. 46). Una élite así sabe que el Estado debe ser eficiente y progresista, pero que debe también atender

las necesidades del pueblo. Las auténticas élites son aquellas que trazan planes para mejorar el rendimiento nacional, defender integralmente a la población y estimular sus capacidades. Pero se necesita, además, fortalecer «una comunión nacional, el enlace entre pueblo y dirigentes, territorio y población, pasado y provenir» (p. 46). Por eso es tan importante entender la buena educación no solo como un asunto de buenas escuelas y buenos maestros, sino como «un problema de actitud vital, de movilización espiritual hacia una conciencia del común destino nacional y hacia una fe en lo que el país puede y debe ser» (p. 46).

Siguiendo el camino que abrió la Generación del 900 y continuó la Generación del Centenario de pensar el Perú integralmente y no por parcelas, como lo habían hecho los historiadores del siglo XIX, y fiel a la tarea del historiador de «tratar de acercarse, dentro de sus limitaciones, a la verdad» (1973, p. 42), el autor tacneño se propone reconstruir la historia del Perú republicano con sus diversos actores y facetas (social, política, económica y cultural), presentándola como pasado del propio presente y semillero del futuro, y tratando de contribuir a que se fortalezca en los peruanos la conciencia de pertenecer a una comunidad histórica portadora de una promesa de vida buena. Puede decirse, por tanto, del ilustre historiador tacneño que «apuesta por el sí contra todas las dificultades y obstáculos que encuentra en la marcha de la nación hacia su original meta» (Cisneros & Salazar, 1958, p. 7).

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY (1924-1965)

Salazar Bondy fue, desde muy joven, un prolífico escritor. Cultivó casi todos los géneros literarios, además del periodismo. Se distinguió también como gestor cultural: impulsor de revistas, editor de antologías literarias, participante en conferencias y debates, promotor de representaciones teatrales, creador —con otros— de la Agrupación Espacio y de su revista *Espacio*, etcétera. Convencido, como todo escritor peruano desde inicios de la República, de que está ante la alternativa «tradición o revolución» (2014, II, p. 23), interviene en política participando en la creación y desarrollo del Movimiento Social Progresista para, como anota Romualdo (1990, p. IX), «defender la opción de una sociedad cada vez más justa».

El eje que atraviesa la obra de Salazar lo da a conocer él mismo cuando dice de su novela *Alférez Arce*, *Teniente Arce*, *Capitán Arce* que ella ofrece «una visión de la trama del poder, de la trama de las instituciones congeladas, de la trama de las relaciones humanas, de las intrigas, de los conflictos, en este mundo que es el Perú, en estos días» (1969, p. 19). Desmadejar esa trama, que ha tejido una «pequeña y poderosa oligarquía» (1963, p. 7), para descubrir otro Perú y facilitar el acceso a otras experiencias es en lo que más empeño puso Salazar Bondy. Y lo hizo desde la perspectiva —que estaba

entonces naciendo— de una surgiente clase media profesionalizada y con espíritu crítico. Salazar fue el primer narrador que indagó en el personaje de la clase media urbana, fue él «quien abrió la ruta, quien intentó mostrar un personaje ausente, en ese momento, de la literatura nacional» (Escajadillo, 1969, p. 15). De la abundante y variada obra de Salazar nos referiremos a su principal ensayo, *Lima la horrible*, con algún asomo a otros trabajos compilados después de su desaparición.



Imagen 4. Sebastián Salazar Bondy. Fotógrafo: Baldomero Pestana. Cortesía del Fondo Riva-Agüero, PUCP.

El paradigma colonial

Lima la horrible se ha entendido como alegato contra la supervivencia del colonialismo en la ciudad capital y en no pocos de sus habitantes. Y efectivamente lo es, pero el ensayo de Salazar va más allá. Al describir los rasgos del arquetipo de Lima sostenido por la «casta» dominante, el propósito del autor es promover una imagen de la ciudad —y, por extensión, del Perú— que, liberada del arquetipo tradicional, rectifique «el mito mediante la más honda realidad» (1974, p. 9); es decir, persigue Salazar recuperar la ciudad de la imagen que de ella ha hecho «la deplorable falsificación criollista» (p. 37), y restaurar la tradición, «la genuina, que corre limpia por un cauce inmemorial» (p. 158), como lo están haciendo ya los jóvenes con una voluntad afirmativa, a lo

Mariátegui. Porque el objetivo que persiguen los artífices de la imagen tradicionalista de Lima es que se recuerde el pasado colonial como una «Arcadia» o reino de la felicidad, haciendo olvidar «la indiferencia con que tantas veces [Lima] rehuyó la cita con el dramático país que fue incapaz de presidir con justicia» (p. 8). Se trata, por tanto, de una imagen idílica de la Colonia, que las clases dominantes, temerosas «de cualquier brote de descontento y violencia» (p. 21), hacen circular para obnubilar al pueblo y mantener la dominación que ejercen sobre él.

Los propagadores de esa imagen ocultan que la ciudad no fue fundada por Pizarro (p. 129), que había antes una «sociedad primitiva» (p. 41), aunque de ella no queden sino ruinas y debiles recuerdos, y que Pizarro encontró un desierto y un clima —templado, mediocre, triston y soledoso— que hace que en Lima todo sea tibio, hasta los odios y los amores (p. 64). Porque lo que importa a los defensores de la Lima virreinal es acentuar los rasgos coloniales tanto en el trazo y el mobiliario urbanos, las edificaciones y sus interiores como en las instituciones, las costumbres y el carácter de los habitantes.

El primer rasgo, aquel que dota de abolengo al arquetipo, es la idea de que el trazo original de la ciudad fue hecho por la espada de Pizarro. Creció luego Lima rectilíneamente, cual fortaleza, pero en las fachadas de sus suntuosas edificaciones salió a relucir el asimétrico, sensorial y extrovertido gusto limeño, manifiesto en lo barroco y plateresco —tocado de morisco—, como queriendo lucir un supuesto parentesco con Andalucía. Pero la carencia de material sólido hizo que los estilos importados se ablandaran hasta convertirse en «una surtida combinación de pastelería» (p. 100). Los alarifes y arquitectos no supieron encontrar, para negar el desierto, una arquitectura con sustancia propia, aunque tenían ante sí los logros de los constructores prehispánicos. El barroco en Lima fue, pues, bastardo, escenográfico, ostentoso, barato contrapeso a la uniformidad del marco geográfico. Ya entonces, en Lima, la belleza no contaba; el arte era solo un instrumento de la liturgia, la santería y el loor áulico, y estaba sometido a la censura civil o religiosa para impedir influencias ajenas. Siguiendo esa huella de desinterés por lo estético y tratando de simular respeto por lo colonial, la actual casta dominante hace sus viviendas de estilo neocolonial, las llena de mobiliario barroco, adorna sus paredes con cuadros de la escuela cusqueña, estampa escudos en las fachadas y se preocupa de que el mobiliario urbano rememore la vida colonial.

A los usos constructivos se añade la religiosidad. La fe llega con la conquista. Mientras los soldados reúnen oro, los curas extirpan idolatrías y bautizan a infieles. En Lima proliferan tanto los conventos que hasta los virreyes aducen que hay frailes y monjas en demasía. Los hijos sin mayorazgo se hacen frailes para ubicarse en la estructura social. La Inquisición se encarga de mantener a todos a raya. El resultado es una religiosidad ritual y folclórica mantenida por la oligarquía para que el pueblo

participe en el jolgorio mundano de las fiestas religiosas y áulicas. Por eso, la gente en Lima es más sensual que devota y pone la felicidad en los placeres directos y no en el goce estético.

También de la pintura hace uso la oligarquía para sostener el mito arcádico. La pintura, como arte independiente de otro objeto, entra en el Perú con la colonización, pero es puesta al servicio de la evangelización y el señorío hispánico. Ello hace que la creatividad del artista se reduzca a lo decorativo, vetándose la representación de su individualidad y sus condiciones de existencia. De ahí, según Salazar Bondy, la rigidez y falta de creatividad de la pintura colonial: «Y esta pintura sin sentido se hizo tradición, pues le fue valiosísima a la mentira edénica porque las consecuencias de la inhibición se registraron después de desaparecido el poder virreinal» (p. 142).

La ciudad republicana

Las tradiciones coloniales no desaparecen con la llegada de la República. La imagen que tenemos de los próceres de la Independencia, gracias a Ricardo Palma, está «morigerada por el adormecedor aroma de salones y alcobas virreinales» (p. 15). Lima sigue siendo una ciudad pegada al pasado. «La trampa de la Arcadia colonial está en todos los caminos» (p. 18). El hogar, la escuela, la política, la prensa, la literatura y la religión están atravesadas de pasado. Los presidentes se consideran virreyes. El clero, como Bartolomé Herrera⁶, se hace del poder. La religiosidad es explotada para «promover la visión idílica de la etapa virreinal y su retrógrado objetivo» (p. 70), y se practica barrocamente, con ritos y ceremonias que no albergan devoción sino voluptuosidad. Lima es un amasijo de sensualidad y beatitud.

La composición social sigue la tradicional estructura en castas. Las grandes familias, herederas de títulos nobiliarios comprados, adoptaron «no sin resistencias, la forma republicana» (p. 33), presionadas por la conmoción libertadora. Esta clase abandonó la sierra feudal para instalarse en la costa, industrial y capitalista, y poder, así, orientar sus negocios según las tendencias del mercado. Pero los poderosos, aunque reclusos en espacios privados y ajenos a las necesidades populares, saben darse un baño de pueblo cuando sus intereses lo exigen, y hasta admiten en su seno a los migrantes prósperos. Su tragedia está en que ya no tienen intelectuales para legitimar su poder, porque la última generación que lo hizo, la del 900, es ya «setentona y estéril» (p. 49), y porque sus propios jóvenes se dedican a veleidades intrascendentes. Entre los poderosos y los

⁶ Bartolomé Herrera (1808-1864) fue un ilustre educador, sacerdote, político, filósofo, jurista y diplomático, que ocupó puestos de máxima responsabilidad en varios ministerios y en el Congreso de la República, y que, como director del Colegio de San Carlos y predicador, difundió doctrinas conservadoras y autoritarias hasta llegar a desconocer la soberanía popular para defender la soberanía de la inteligencia. Parte de su obra está recogida en los dos volúmenes de *Escritos y discursos*.

gobernados (indios, negros, chinos y las mezclas de estos) se ubica una delgada clase media que, para medrar, actúa como auxiliar de la burguesía. Tenemos, pues, en el Perú una pequeña en número pero poderosa burguesía que se piensa noble, una gran masa de proletarios y una delgada capa intermedia en la administración pública y privada. Los poderosos siguen manteniéndose de espaldas al Perú de indios y mestizos, hasta que llegue la hora de restaurar la solidaridad, la libertad, la confianza mutua e incluso la propiedad comunal. Pero no será fácil. El sector popular busca mejorar sus condiciones de vida, pero lo hace luchando individualmente, sometido al sistema y sin asomo de rebeldía. Tenemos «un pueblo de hambrientos y discriminados, todavía no de revolucionarios» (p. 62), y a ese pueblo los políticos no le ofrecen liberación colectiva sino dádivas.

En los últimos tiempos se han incorporado a Lima los pobladores de las provincias, y su presencia muestra el duelo de la nación: «su abisal escisión en dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y, se diría, enemigos» (p. 8). Se constituye, así, una ciudad de dos millones de habitantes que tienen que abrirse paso a codazos para sobrevivir en medio del desorden del subdesarrollo. La paz conventual de la Lima antigua ha mutado en insoportable bullicio por la explosión demográfica. Pero el pasado sigue dominando el corazón de los limeños, incluso el de aquellos que llegan de las provincias o del extranjero, llenos de sueños de futuro y aquí, atrapados por la patraña de la Arcadia colonial, olvidan la voluntad de progreso que los trajo. Y, así, la Lima de hoy es una abigarrada mezcla de casonas, edificios cubiculares, barriadas populares, callejones y corralones en donde se hacina el pueblo, y el infaltable desierto invadiéndolo todo. Están, además, los barrios residenciales con una arquitectura caótica: clasicista primero, academicista después, para luego volverse neocolonial o imitar estilos extranjeros, «calcados, salvo excepciones, de magazines norteamericanos» (p. 58), y desembocar en el estilo buque o «en el no menos susceptible de abominación abusivamente apodado futurista o cubista» (p. 103). El estilo neocolonial, acorde con el paradigma arcádico, pretende salvar la tradición colonial, cuya expresión arquitectónica, que nunca valió gran cosa, ha sido destrozada por los terremotos, la polilla y los alcaldes. Lo que se busca, trayendo el pasado al presente, es borrar de este toda esperanza de cambio, todo asomo de horizontes nuevos.

Del mundo simbólico, comenta Salazar Bondy, «La conspiración colonialista no habría tenido éxito sin sus letras» (p. 110). La literatura del XIX, siguiendo a Ricardo Palma y los costumbristas, no es sino sátira, lisura y huachafería. Pero ya González Prada reivindica al indígena y a los trabajadores y busca «la universalización del Perú a través de la definitiva asunción de la nacionalidad anticolonial» (p. 153). Eguren no se deja atrapar por la teatralidad del limeñismo tradicional. El rimador Chocano se dedica a meter ruido y ganar laureles. Mariátegui es el más racional y radical oponente

del colonialismo. Riva Agüero pasa de futurista a un tradicionalismo recalcitrante. Martín Adán anuncia, con sarcasmo, la caída de la Arcadia colonial y ensalza las fortalezas del mundo indígena. Los más jóvenes, libres ya del tradicionalismo postizo, están restaurando la genuina tradición de Lima con una voluntad, a lo Mariátegui, claramente afirmativa. En pintura, aunque no se atribuye valor al arte que no sirve «para el adoctrinamiento o para lo sensual» (p. 72), Pancho Fierro logra librarse de las garras de la Arcadia colonial y lleva a la pintura lo indio y la clase media. Francisco Laso da los primeros pasos hacia el encuentro entre la pintura y el país ocultado, pero solo con Sabogal la pintura se reconcilia con el país y con su tiempo. Y hoy, siguiendo esa impronta, «hasta los abstractos intentan conciliar sus imágenes plásticas y colorísticas con la aún incógnita simbología del arte anterior al advenimiento español» (p. 144). Esos asomos de modernidad enraizada en lo nuestro no logran, sin embargo, aminorar el uso y abuso de la pintura colonial.

La nobleza colonial hizo que el pueblo participase en el jolgorio mundano de las fiestas religiosas y áulicas para mantener las diferencias sociales e impedir todo asomo de espíritu levantisco. De allí nació el criollismo, una especie de nostalgia popular por lo colonial que la aristocracia republicana cultiva con esmero como opio para el pueblo. Consiste el criollismo en un conjunto de tradiciones y costumbres costeñas que abarcan desde la religiosidad y las artes hasta la farmacopea y la cocina. Ese costumbrismo tiene un doble propósito: «exaltar el régimen colonial» (p. 29) para legitimar la opresión del antiguo señorío y enaltecer la picardía y hasta la concupiscencia, pero restableciendo luego la conciencia con rituales religiosos. Es, pues, el criollismo un amasijo de sensualidad y beatitud al que se añade la generalizada «viveza criolla», mezcla de inescrupulosidad y cinismo para cambiar de bandería según la conveniencia. El criollismo ha penetrado el cancionero criollo, llevándolo a exaltar el pasado virreinal, para que la gente común sueñe con el mito de la Arcadia colonial, que es «la envoltura patrioter y folklórica de un contrabando. Lima es por ello horrible» (p. 37). Pero hay también un criollismo auténtico, aquel que busca la raíz humana y popular del limeño; como hay igualmente una abominación espuria del pasado, que se manifiesta en «una clase de postura exquisita y cosmopolizante tan evasiva como la criollista de inspiración virreinal» (p. 36).

Los limeños, anota Salazar, viven «saturados de pasado» (p. 13), el pasado colonial idealizado, arcádico, en el que, para Ricardo Palma, no hubo rebeldes ni libertadores, ni nadie que se atreviese a remecer el conformismo y el respeto a las instituciones. Imitando todavía a la Perricholi, los limeños, juerguistas y perezosos, adulan al poder para medrar socialmente. De las limeñas, «el segundo sexo» (p. 78), Salazar dice que ejercen su poder social y moral desde la alcoba conyugal. En la Colonia se las mantuvo en un semianalfabetismo. Ahora se las forma para que sean adorno de la casa.

Pero se les ha enseñado siempre que lo fundamental para ellas es casarse con un hombre pudiente, porque, para el criollismo, es en el matrimonio en donde la mujer «encuentra su finalidad ontológica» (p. 90). Del marido deben tolerar su hegemonía en la calle, pero manteniéndole cortas las riendas en casa. Se trata, pues, de un «críptico matriarcado» (p. 84) que perdura hasta hoy, pero ya modernizado. A los niños se les aterrorizaba antes con cuentos de muertos para evocar el añorado pasado colonial y conseguir que las ánimas de los fallecidos mostrasen el lugar donde se escondía el tapado con viejas monedas de oro. La junta de añoranza colonial e interés pecuniario va de la mano con la creencia, extendida en Lima, de que el cielo consiste en goces reales y no metafísicos; esto, por un lado, asegura la resignación y conformidad con lo que se tiene, y, por otro, induce a individualizar y cuidar las sepulturas. El limeño es un poblador que no puede liberarse del fantasmagórico pasado colonial sino «mediante el deicidio o la profanación de las tumbas» (p. 133) de sus antepasados.

De *Lima la horrible* se puede decir que, más que como conocimiento de la historia y del presente de Lima, interesa como arte y promoción de un compromiso ético-político. Lo que tiene de ciencia se basa en la experiencia y amplios saberes del ensayista y en escritos sobre Lima de otros autores. Muchos de estos son viajeros, pero hay también cronistas, escritores peruanos de la época republicana (incluyendo algunos contemporáneos de Salazar) y extranjeros, principalmente franceses y latinoamericanos. Con este bagaje, Salazar Bondy desarrolla una crítica aguda y mordaz a la visión de una Lima supuestamente atada aún a la imagen idílica de un pasado colonial feliz, y sostenida por la «casta» dominante para legitimar su poder, entretener a las masas con el criollismo, impedir cualquier asomo de subversión y obstaculizar, en lo posible, el ingreso de la ola modernizadora. Lo hace, además, con humor burlesco y maestría expresiva, en una prosa rica en imágenes y epítetos, fluida, sugerente, casi pictórica y puesta, confesamente, al servicio de la deslegitimación de la oligarquía y de la promoción de fuerzas nuevas que, ajenas a la nostalgia colonialista, abran puertas y ventanas a la modernidad desde un afincamiento en la verdadera identidad peruana y en la búsqueda de la justicia.

OTROS AUTORES

Comienzo advirtiéndole que la categoría «otros» no implica disminución de calidad o de importancia de los autores incluidos. Algunos de ellos, en determinados campos, son extraordinariamente relevantes, como —para poner un solo ejemplo—, Gustavo Gutiérrez en teología. Si no han sido incluidos en la exposición anterior es por razones de espacio y de criterio de selección.

Tampoco en los párrafos que siguen me propongo ser exhaustivo. He dicho al comienzo que el ensayo desempeña un papel muy significativo en la deslegitimación del orden oligárquico y en la conformación de una sociedad otra y en su representación política. Pretendo ahora ofrecer una muestra de cómo el ensayo fue un recurso expresivo ampliamente utilizado, desde diversas perspectivas y en diferentes áreas, especialmente por la surgente clase media profesionalizada.

En filosofía, con manifiesta intención política, sobresalieron Augusto Salazar Bondy (1925-1974) y Francisco Miró Quesada Cantuarias. El primero participa en la creación del Movimiento Social Progresista, desarrolla la filosofía de la liberación —rostro filosófico de la teoría de la dominación o de la dependencia— y es el puntal de la reforma educativa del gobierno de Velasco Alvarado. De sus muchos ensayos destacan *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (1968), *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana* (1969) y, en forma de diálogo, *Bartolomé o de la dominación* (1974). En *Dominación y liberación. Escritos 1966-1974* (1995), David Sobrevilla y Helen Orvig han reunido importantes escritos de Salazar. Con respeto a la intención de sus ensayos, el propio Salazar Bondy se encarga de señalar que el tema central de los mismos es «el Perú y los peruanos en el mundo contemporáneo» (1969, p. 9), vistos desde las categorías de cambio estructural, subdesarrollo, dependencia, dominación y alienación, y sabiendo que se está en una época no de estabilidad ni de fermentación, sino de decisión, es decir, «en un mundo en hondo proceso de revisión de valores y de postulación de nuevos fines sociales» (p. 10).

Francisco Miró Quesada Cantuarias (1918) es también un autor prolífico. De sus ensayos interesa especialmente *Humanismo y revolución* (1969), al que pueden añadirse *La otra mitad del mundo* (1959), *Las estructuras sociales. Ensayo de divulgación* (1965) y *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano* (1974). Es sabido que Miró Quesada, además de filósofo, es un conocido hombre de prensa que participó en la fundación del partido político Acción Popular, contribuyendo a la elaboración de su ideología y siendo luego ministro de Educación. De él destaca Sobrevilla (1996) la importancia que atribuye a la lógica y la epistemología para «la elaboración de un nuevo concepto de razón» (p. 55) y para analizar la situación y el destino del hombre actual. En política, Miró Quesada está convencido de que, habiendo perdido las filosofías políticas tradicionales su vigencia, es necesario «hallar un nuevo tipo de fundamentación —más riguroso y más claro— para la praxis política (1969, p. 8), y cree encontrarlo en el humanismo revolucionario porque «conduce hacia ella [la revolución] con extraordinaria eficacia» (p. 7).

En sociología y teoría política destaca Aníbal Quijano (1928-2018), quien ha publicado recientemente *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Quijano, 2014),

un voluminoso libro que reúne una muestra significativa de su amplia producción. Quijano centró sus preocupaciones iniciales en el estudio de Mariátegui y en el análisis de la sociedad peruana (movimiento campesino, marginalidad, cholificación, urbanización, etc.), para saltar pronto al ámbito latinoamericano. Participó directamente en política oponiéndose a la dictadura militar de la década de 1970 y fundando el Movimiento Revolucionario Socialista y *Sociedad y Política. Revista de Análisis y Debate Político*. En los últimos lustros se dedicó esencialmente a la propuesta y enriquecimiento de su teoría de la colonialidad del poder y del saber, de amplia repercusión en el mundo académico y en el movimiento global contra hegemónico. Los estudios y ensayos de Quijano son organizados por Assís Clímaco (2014) en tres ejes temáticos: los movimientos sociales en el Perú como acumulación de poder para la lucha contra la oligarquía dominante y la burguesía homogeneizadora; la articulación que hace el capitalismo de las multidimensionales y heterogéneas sociedades latinoamericanas; y la exploración del patrón colonial del poder y del saber y su globalización eurocéntrica, su codificación racial de la humanidad y su articulación de las formas de trabajo y la apropiación de los beneficios.

Nunca un peruano ha producido una elaboración teológica tan profundamente humana, tan enraizada en nuestra experiencia histórica y en nuestra cotidianidad, tan polémica y de tanto influjo en la cristiandad como Gustavo Gutiérrez (1928). El autor de *Teología de la liberación. Perspectivas* (1990a), después de casi veinte años de estudios en universidades de Lima, Lovaina, Lyon y Roma, recoge las inquietudes de teólogos europeos y de los primeros aportes liberadores de teólogos y pensadores latinoamericanos, y, especialmente, promueve y acompaña de cerca a las comunidades cristianas que forman «los condenados de la tierra», viendo a estos como víctimas de estructuras sociales injustas y no solo de egoísmos individuales, pero principalmente como portadores de esperanza. La esperanza que portan, traducida al mensaje cristiano, es precisamente la teología de la liberación. De ella da cuenta Gutiérrez no solo en el libro mencionado, muchas veces reeditado y traducido, sino en otros trabajos como *La fuerza histórica de los pobres* (1979) y *Beber en su propio pozo. En el itinerario espiritual de un pueblo* (1990b), por mencionar solo los primeros. La propuesta de Gutiérrez es muy clara: quiere vivir la experiencia de la fe, el amor y la esperanza «desde el interior de un compromiso que se quiere hacer más radical, total y eficaz» (1990a, p. 62) y que es formulado como opción preferencial por los pobres.

Después de formarse en San Marcos y en París, el historiador Pablo Macera (1929) se dedicó de lleno a la docencia y a la investigación de muy diversas facetas de la historia del Perú, desde la economía y la ideología hasta el arte y las costumbres de los peruanos costeños, andinos y amazónicos. Para desarrollar estos trabajos creó y dirigió durante varias décadas el Seminario de Historia Rural Andina, que cuenta con varias decenas

de publicaciones. Incursionó en política del lado del fujimorismo. De la producción de Macera de la época de la que nos ocupamos aquí, destaco *Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional* (1956). Se trata de un libro que, atendido a la rigurosidad del trabajo historiográfico, ensaya una interpretación del proceso histórico desde una perspectiva —cultivada por sus maestros Porras y Basadre— que pone de relieve la contribución peruana al proceso emancipatorio, enfatizando la importancia del estudio de las peculiaridades de lo peruano y de la toma de conciencia de su diversidad con respecto a lo español. Sin el estudio y asunción consciente de la «singularidad del Perú y de sus hombres» (Macera, 1955, p. 15), que alimentaron la crítica al régimen colonial y maduraron luego como anhelo emancipatorio e independentista, la posterior lucha por la independencia «podría parecer sorpresiva e impuesta y nos sería incomprensible» (p. 40). Esta primera aproximación de Macera al conocimiento de la peculiaridad de lo peruano y a su diversidad prenuncia, de alguna manera, su trabajo posterior, dedicado no a reconstruir «una sola y unitaria historia del Perú...[sino] las diferentes historias ocurridas» (Macera, 1978, p. 1).

ANOTACIONES FINALES

Cuando el trabajo consiste, como aquí, en una muestra del ensayo en los años concernidos, es preferible ofrecer al final algunas anotaciones en vez de conclusiones que no podrían ser sino provisionales. Lo primero que hay que anotar, por la diferencia significativa con el ensayo posterior, es el dominio del lenguaje y la destreza expresiva de la mayor parte de los autores estudiados.

La idea general del Perú es tal vez aquello en lo que los autores más difieren. Algunos ven aspectos positivos en la colonización, mientras que otros ponen en la dependencia que ella inició y que el posterior capitalismo fortaleció, la piedra angular de su visión del Perú. Hay quienes miran a los subalternizados por este proceso ciertamente como víctimas, pero también como portadores de una liberación que puede estar matizada de religiosidad o ser generadora de propuestas políticas y culturales contra hegemónicas con respecto a la totalidad del sistema. Las proposiciones liberadoras y humanistas de los filósofos se basan en reflexiones teóricas que remiten a realidades concretas y traslucen las angustias de las capas medias ilustradas que no quieren contaminarse con la pecaminosidad consumada que atribuyen a las estructuras sociales.

Con respecto a los indígenas, las posiciones son también diversas. Mientras unos apuntan a su inclusión en el orden por establecerse, sin detenerse a considerar si estos peruanos conservan o no sus peculiaridades, otros hablan de concierto de diversidades y, por tanto, dan por supuesto, aunque no lo tematizan, que los indígenas y otros pueblos tienen el derecho de mantener y cultivar sus identidades.

Especialmente los historiadores exploran las raíces que dan origen y conforman la realidad social y de cuyo conocimiento y apropiación se nutre la conciencia nacional. Consiguientemente, insisten en la necesidad de una historia comprehensiva, ya no fragmentada, sobre un país de raíces profundas y de una rica diversidad de procedencias, actores colectivos y escenarios territoriales. Ese país no ha terminado de hacerse, por la exclusión que vienen practicando desde antiguo las clases dominantes y por su incapacidad y desinterés en llevar a cabo un verdadero proyecto nacional. Pero el Perú hizo ya el esfuerzo de apuntar hacia su propia liberación, en los años de la Independencia, y hasta formuló una promesa de vida buena que sigue sin cumplirse y que se espera que la nueva élite —la clase media urbana y cultivada— diseñe el proyecto y lidere el proceso de su cumplimiento, apoyándose en un Estado realmente reconciliado con la sociedad.

De una u otra manera, todos los autores son conscientes de que están viviendo una etapa «acontecimental» por el desmoronamiento del poder oligárquico y la presencia de actores nuevos en la escena económica, política y cultural. Ello exige una apuesta por el sí, un decidido compromiso que se expresa en la articulación de los proyectos de realización personal con el proyecto colectivo de liberación, implantación de la justicia y la equidad, gestión mutuamente enriquecedora de la diversidad y participación digna en el concierto internacional sin pérdida de las propias pertenencias.

Quedan sin mencionar muchos autores —por ejemplo, los de las series «Perú Problema» y «América Problema» del Instituto de Estudios Peruanos— que hicieron también valiosos aportes y que bien merecen ser incluidos en una muestra más amplia que la presentada aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Brun, Félix (1977). *Raúl Porras, diplomático e internacionalista y Raúl Porras en Costa Rica*. Lima: UNMSM.
- Assis Clímaco, Danilo (2014). Prólogo. En Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder* (pp. 13-53). Buenos Aires: Clacso.
- Badiou, Alain (2012). *El despertar de la historia*. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Basadre, Jorge (1958). *La promesa de la vida peruana y otros ensayos*. Lima: J. Mejía Baca.
- Basadre, Jorge (1973). *El azar en la historia y sus límites, con apéndice: la serie de probabilidades dentro de la Emancipación Peruana*. Lima: P. L. Villanueva.

- Basadre, Jorge (1978). *Perú: Problema y posibilidad*, XVII-XXI. Segunda ed. Lima: Banco Internacional del Perú.
- Basadre, Jorge (1980). *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*. Lima: Mosca Azul.
- Basadre, Jorge (2002). *La iniciación de la República*. 2 vols. Lima: UNMSM.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, Daniel (2004). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. Néstor A. Míguez. Madrid: Alianza.
- Berman, Marshall (2011). *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Burga, Manuel (2005). *La historia y los historiadores en el Perú*. Lima: UNMSM.
- Bustamante y Rivero, José Luis (s.f.[1955 y 1959]). *Mensaje al Perú*. [y] *Perú, estructura social*. Lima: Universitaria.
- Bustamante y Rivero, José Luis (1960 [1941]). *Una visión del Perú*. [y] *Elogio de Arequipa*. Ed. de Sebastián Salazar Bondy. Lima: Villanueva.
- Calero y Moreira, Jacinto (1964 [1790]). *Prospecto del papel periódico intitulado «Mercurio Peruano de Historia, Literatura, y Noticias públicas»*. Edición facsimilar. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Caravedo, Baltazar (1976). *Burguesía e industria en el Perú (1933-1945)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Caravedo, Baltazar (1978). *Desarrollo desigual y lucha política en el Perú, 1948-1956. La burguesía arequipeña y el Estado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cisneros, Luis Jaime & Sebastián Salazar Bondy (1958). Jorge Basadre. En *La promesa de la vida peruana y otros ensayos* (7). Lima: Juan Mejía Baca.
- Contreras, Carlos & Marcos Cueto (2004). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cotler, Julio (1980). *Democracia e integración nacional*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cotler, Julio (1982 [1978]). *Clases, estado y nación en el Perú*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Delgado, Washington (1974). Evocación de un maestro y de un historiador. En Raúl Porras Barrenechea, *Los ideólogos de la Emancipación*, VII-X. Lima: Milla Batres.
- Escajadillo, Tomás (1969). Prólogo. En Sebastián Salazar Bondy, *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce ...* (pp. 7-17). Lima: Casa de la Cultura del Perú.

- Flores Galindo, Alberto (1977). *Arequipa y el sur andino: ensayo de historia regional, siglos XVIII-XX*. Lima: Horizonte.
- Flores Galindo, Alberto (2001). *Los rostros de la plebe*. Barcelona: Crítica.
- Giddens, Anthony (1994). *Consecuencias de la modernidad*. Trad. Ana Lizón Ramón. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez, Gustavo (1979). *La fuerza histórica de los pobres. Selección de trabajos*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Gutiérrez, Gustavo (1990a [1971]). *Teología de la liberación. Perspectivas*. 7ª ed. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Gutiérrez, Gustavo (1990b [1983]). *Beber en su propio pozo. En el itinerario espiritual de un pueblo*. 4ª ed. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Gutiérrez, Miguel (1988). *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima: Séptimo Ensayo.
- Habermas, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad. (Doce lecciones)*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus.
- Hesperióphilo [seud. de Jacinto Calero y Moreira] (1791). Idea general del Perú. *Mercurio Peruano*, 1, 1-7.
- Laclau, Ernesto (2006). *La razón populista*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lefort, Claude (2004). *La incertidumbre democrática. Ensayos sobre lo político*. Trad. Esteban Molina. Barcelona: Anthropos.
- López Soria, José Ignacio (2001). Adiós al discurso moderno en el Perú. *Hueso Húmero*, 39, 47-57.
- Lukács, Georg (1970). Sobre la esencia y forma del ensayo. Carta a Leo Popper. En *El alma y las formas y La teoría de la novela* (pp. 13-39). Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Macara Dall'Orso, Pablo (1955). *Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional*. Lima: Fanal.
- Macara Dall'Orso, Pablo (1971). Trozos de los discursos pronunciados [ante la tumba de Raúl Porras Barrenechea el 27 de setiembre de 1960]. En Raúl Porras Barrenechea, *Raúl Porras Barrenechea (1897-1960). Antología* (p. 118). Lima: Crepúsculo de América.
- Macara Dall'Orso, Pablo (1979). *Visión histórica del Perú. (Del Paleolítico al proceso de 1968)*. Lima: Milla Batres.
- Marx, Karl & Friedrich Engels (1964). *The Communist Manifesto*. Trad. Samuel Moore. Nueva York: Washington Square.
- Maticorena, Miguel (2003). *Nación e historicismo de Jorge Basadre*. Lima: Asociación de Docentes Pensionistas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Matos Mar, José (2011). *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente. Historia corta del proceso peruano: 1940-2010*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada Cantuarias, Francisco (1959). *La otra mitad del mundo*. 2 vols. Lima: Santa Rosa.
- Miró Quesada Cantuarias, Francisco (1965). *Las estructuras sociales. Ensayo de divulgación*. Lima: Santa Rosa.
- Miró Quesada Cantuarias, Francisco (1969). *Humanismo y revolución*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Miró Quesada Cantuarias, Francisco (1974). *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Porras Barrenechea, Raúl (1971). *Antología*. Lima: Crepúsculo de América.
- Porras Barrenechea, Raúl (1973a). *El nombre del Perú*. Lima: Villanueva.
- Porras Barrenechea, Raúl (1973b). *Mito, tradición e historia del Perú*. Tercera ed. Lima: Retablo de Papel.
- Porras Barrenechea, Raúl (1974). *Ideólogos de la Emancipación*. Lima: Milla Batres.
- Portocarrero M., Gonzalo (1983). *De Bustamante a Odría: fracaso del Frente Democrático Nacional, 1945-1959*. Lima: Mosca Azul.
- Portocarrero M., Gonzalo (ed.) (1998). *Las clases medias: entre la pretensión y la incertidumbre*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quijano, Aníbal (2014). *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.
- Quiñones Tinoco, Leticia (2014). *Construir y modernizar: el Ministerio de Fomento (1896-1930)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Rebaza Soralez, Luis (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Ciudad de México y Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Romualdo, Alejandro (1990). Prólogo. En Augusto Salazar Bondy, *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte* (pp. VII-IX). Lima: Jaime Campodónico.
- Salazar Bondy, Augusto (1967). *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. El proceso del pensamiento*. 2 vols. Segunda ed. Lima: Francisco Moncloa.
- Salazar Bondy, Augusto (1968). ¿Existe una filosofía de nuestra América? Ciudad de México: Siglo XXI.
- Salazar Bondy, Augusto (1969). *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Salazar Bondy, Augusto (1974). *Bartolomé o de la dominación*. Buenos Aires: Nueva Ciencia.

- Salazar Bondy, Augusto (1995). *Dominación y liberación. Escritos 1966-1974* (1995). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Salazar Bondy, Sebastián (1963). La encrucijada del Perú. En Sebastián Salazar Bondy, Augusto Salazar Bondy, Virgilio Roel Pineda y José Matos Mar. *La encrucijada del Perú*. Montevideo: Arca.
- Salazar Bondy, Sebastián (1969). *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce ...* Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Salazar Bondy, Sebastián (1974). *Lima la horrible*. Lima: Peisa.
- Salazar Bondy, Sebastián (1999). *Una voz libre en el caos*. Lima: Jaime Campodónico.
- Salazar Bondy, Sebastián (2014). *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura. (1945-1965)*. 2 vols. Lima: Ximena Salazar / Lápix.
- Schmitt, Carl (2014). *El concepto de lo político*. Trad. Rafael Agapito. Madrid: Alianza.
- Sobrevilla, David (1980). Las ideas en el Perú contemporáneo. En Juan Mejía Baca, ed., *Historia del Perú. Procesos e instituciones* (XI, pp. 113-414). Lima: Juan Mejía Baca.
- Sobrevilla, David (1996). *La filosofía contemporánea en el Perú. Estudios, reseñas y notas sobre su desarrollo y situación actual*. Lima: Carlos Matta.
- Taylor, Charles (1998). *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Québec: Boreal.
- Ueda Tsuboyama, Augusto Martín (2002). *Historia del Cuerpo de Ingenieros de Minas del Perú (1902-1950)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Weber, Max (1979). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Trad. Luis Legaz Lacambra. Barcelona: Península.

LA CRÍTICA LITERARIA PERUANA EN LA MODERNIDAD TARDÍA

Nicholas Birns
New York University

1. INTRODUCCIÓN: HOMBRES DE LETRAS

Era poco probable que la cultura literaria peruana produjera una figura de la trascendencia de José Carlos Mariátegui, luego de su muerte prematura a los casi 36 años de edad en 1930. No obstante, las generaciones posteriores a Mariátegui vieron surgir a importantes pensadores cuyas reflexiones sobre la literatura peruana y universal, así como sobre la teoría literaria, constituyeron respuestas creativas a las condiciones imaginativas que les tocó vivir. Los autores estudiados en este ensayo, nacidos entre 1900 y 1959, ejemplifican la creatividad e inventiva de la tradición crítica peruana.

En este punto, y a modo de introducción, es preciso aclarar algunas ideas relacionadas con la terminología usada para hablar sobre los periodos literarios e históricos que utilizaremos en este estudio. Intuitivamente, el adjetivo «postmoderno» parecería ser más aplicable al periodo posterior a 1980, caracterizado por el surgimiento de la globalización y la hegemonía del neoliberalismo. Pero en la crítica literaria latinoamericana predomina otro significado de este término. Así, postmodernismo es usado para describir la poesía escrita a principios del siglo XX que rechazó la ornamentación y el refinamiento característicos de la obra de Darío y sus seguidores, o sea, de los modernistas. De esta manera, Washington Delgado (1927-2003) usa el adjetivo «postmoderno» para describir la obra temprana de Vallejo y la de José María Eguren, entendiendo lo moderno como equivalente a la literatura del Perú republicano desde Manuel González Prada hasta Abraham Valdelomar. Sin embargo, emplearé el término «modernidad tardía» para designar casi el mismo periodo literario, incluyendo a la generación del 900, a la del centenario, a la del cincuenta, y a aquellos que nacieron después. Este ensayo, sin embargo, prestará mayor atención a las décadas entre 1950 y 1980. La ventaja de este término es que evita confusiones con las formas de postmodernidad vigentes hoy día.

Debemos evitar lo que el antropólogo Johannes Fabian ha llamado «la negación de la contemporaneidad», que consideraría la literatura peruana contemporánea a los escritos de Joyce, Proust y Faulkner como no moderna, debido a la condición periférica del Perú. Esto es especialmente relevante para este ensayo, ya que la generación del cincuenta a menudo utilizó la noción de su propia modernidad para autorizarse a sí misma y marginalizar a las generaciones previas. Puede que esta opinión no careciera de cierta validez respecto a la novela. Pero la modernidad de la poesía peruana era ya indiscutible. Si bien la generación del cincuenta manifestó el mayor impacto de los escritores modernos de Europa y Norteamérica, las generaciones anteriores ya habían mostrado interés en los nuevos movimientos y autores. De hecho, en 1922, el mismo año en que se publicó el *Ulises* de Joyce, César Vallejo sacó su poemario *Trilce*, caracterizado por experimentos verbales comparables. También en la década de los veinte, Mariátegui escribió sobre Joyce, el surrealismo y Charlie Chaplin. (Este interés en la obra de Joyce va a llevar a Luis Alberto Sánchez a traducir *Dublineses* en 1945). Además, el Amauta promovió la obra del poeta y crítico Xavier Abril, quien había participado en el primer grupo surrealista en París, y no solo publicó poesía y prosa marcada por la vanguardia europea, sino que escribió crítica en la cual estudiaba tanto a la literatura moderna europea como a la peruana, por ejemplo, comparó a Vallejo con Mallarmé. César Moro, a quien Mariátegui publicó en *Amauta*, era también parte de la vanguardia internacional en México y París, donde se integró al grupo surrealista. Además, una de las primeras y mejores apreciaciones de la obra de Proust la hizo André Coyne, un crítico francés que vivió en el Perú durante la década de los cincuenta, y que, además, fue un gran promotor de la obra de Moro. Anteriormente, en 1948, *Las Moradas*, la revista dirigida por el surrealista Emilio Adolfo Westphalen, había dedicado un volumen a la obra de Proust que incluyó colaboraciones de Moro y del propio Westphalen, entre otros. Así, los intelectuales peruanos nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX abarcan los mismos temas estructurales y estéticos que los escritores modernos del hemisferio norte, como, por ejemplo, la percibida inadecuación tanto del esteticismo como del realismo.

1.1. Luis Alberto Sánchez (1900-1994)

Si Mariátegui se ocupa de cómo los estudios interpretativos de la realidad peruana (y la imaginación) podrían cambiar el futuro, la obra del primer gran historiador y crítico de la cultura literaria en el Perú posterior a él, Luis Alberto Sánchez, consolida los logros críticos de sus contemporáneos¹. El diálogo entre Sánchez y

¹ Ver el prefacio a la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, de Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, en el primer volumen de la serie, pp. 11-58.

José Miguel Oviedo (1934-), registrado en el libro *Conversaciones* (Sánchez & Oviedo, 1972), resume las tensiones entre los miembros de la Generación del Centenario y los de la generación del cincuenta. Para los primeros, la identidad indígena era la clave para la creación de una cultura literaria auténticamente peruana, mientras los segundos privilegiaban la vida urbana y las conexiones cosmopolitas. Las convergencias entre las dos generaciones, sin embargo, eran tan importantes como las discrepancias: ambas veían la crítica literaria como sociológica, antropológica, o histórica, antes que formalista. Más aún, tanto Oviedo como Sánchez ocuparon posiciones de centro-izquierda, aun cuando Sánchez lo hiciera desde el ala derecha del APRA.

Aun así, la crítica literaria de Sánchez no es la de un sociólogo o un estadista, sino la de un verdadero hombre de letras. En su *Breve tratado de literatura general* (1972 [1962]), Sánchez hace un bosquejo básico de los términos literarios y de la historia de la literatura occidental, enfocándose en la tradición grecorromana y su herencia, y en los escritores de las tradiciones española y latinoamericana. La mayor parte del libro constituye un manual introductorio perfecto para alguien que se inicia en el estudio de la literatura, escrito por un maestro que no teme expresar sus opiniones y preferencias. Algunas de las observaciones de Sánchez combinan lo elemental con lo sustancial, como cuando dice: «El escritor compone su obra, como el músico compone su partitura» (Sánchez, 1972, p. 67). Las letras y los sonidos son los bloques de construcción fundamentales para el escritor, y Sánchez establece este punto aristotélico para discutir ideas de Platón y Horacio sobre la inspiración. Pero Sánchez trata este tema con la misma serenidad y perspicacia que utiliza para discutir *La Celestina* de Rojas o la pluralidad estilística de Goethe.

Sin embargo, al final del *Breve tratado* hay una sección concisa y convincente sobre el existencialismo, que en 1962 no solo era una ideología de moda entre los jóvenes radicales, sino también una línea de pensamiento que parecía profundamente subversiva. Si al decir que el pensamiento de Sartre se apoya en «la existencia de los otros», Sánchez (1972, p. 228), a diferencia de algunos estudiosos, enfatiza en la obra del intelectual francés la solidaridad social, nadie puede negar que su resumen sea preciso y relevante. Sánchez vuelve a referirse a otra corriente entonces en boga al estudiar *La teoría literaria* de Austin Warren y René Wellek. En el *Breve tratado*, el crítico peruano da a sus lectores una visión actualizada del mundo literario, incluyendo las corrientes más influyentes en su momento como, por ejemplo, el existencialismo o el formalismo. De esa manera, el lector puede desarrollar un gusto por lo nuevo a la vez que cultiva su apreciación por los clásicos.

En su conversación con Oviedo, Sánchez afirma que el desarrollo de un lenguaje literario quechua contemporáneo era un sueño imposible; aunque admita que los incas habían usado sistemas sofisticados para registrar y transmitir sus conocimientos, como

las quillas y los quipus. Cabe señalar que, para Sánchez, aunque no subsista evidencia de esto, el quechua debió de haber desarrollado un lenguaje literario diferente del discurso hablado ordinario. También señala que la evidencia arqueológica revela la existencia de espacios que debieron de haber sido teatros y pistas de baile. El crítico sugiere que, tal como en el caso del náhuatl en México, el quechua, como un lenguaje impuesto sobre una población conquistada, tuvo el potencial de ser un vehículo para la prosa oficial que tarde o temprano pudo haberse desarrollado en un lenguaje escrito orgánico. Inclusive después de haber cumplido setenta años, Sánchez deja claro que está al día con la literatura más reciente, alabando a *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez por continuar la tradición épica de América Latina. También escribe positivamente sobre los primeros trabajos de Carlos Fuentes y de Mario Vargas Llosa, aunque, como Abelardo Oquendo (1930-2018), prefiera, entre la obra del futuro premio Nobel, la narración corta *Los cachorros* en lugar de sus novelas más largas y ambiciosas. Sin embargo, las relaciones más profundas de Sánchez fueron con las figuras que leyó durante su juventud. Por ejemplo, Sánchez le comenta a Oviedo que para él, José Santos Chocano, aunque con frecuencia impresionante como escritor, era demasiado inconstante y oportunista para su gusto. Las disputas y enredos del poeta con otros escritores y políticos consumieron su energía y disiparon sus fuerzas intelectuales. Así, Sánchez se anticipó a los críticos posteriores, para quienes Chocano se convierte en una figura cada vez más obsoleta. En cambio, Emilio Adolfo Westphalen era, para Sánchez, un poeta puro que nunca sucumbió a los excesos verbales de Chocano. Como consta en su *Breve tratado*, Sánchez es básicamente un clasicista, pero no en el mismo grado que su contemporáneo mexicano Alfonso Reyes. La literatura clásica es, para él, la buena literatura.

En su reseña de la traducción al francés de *¿Existe América Latina?* (1945), el gran historiador Fernand Braudel (1902-1985) ve en la obra de Sánchez un llamado a la solidaridad latinoamericana, pero también critica en ella su identificación con el nacionalismo literario. En particular, Braudel le reprocha a Sánchez el no haberle prestado atención al Brasil. Sin embargo, puede que el historiador francés se haya equivocado al ver la unidad de la América hispánica en la geografía y no en el lenguaje. Aparentemente Braudel no conocía el libro de Sánchez de 1933, *América: novela sin novelistas*, en donde estudia a escritores de Chile, Argentina, Ecuador y México. Pero la perspectiva de Braudel sobre Sánchez es importante, ya que demuestra cuál podría haber sido la recepción internacional a una obra crítica como la de Sánchez. Esta no logró encarnar el anhelado cosmopolitismo y si no es el producto de una intención costumbrista, solo logró su significación dentro de una esfera nacional específica: la peruana.

1.2. Estuardo Núñez (1908-2013)

Estuardo Núñez alcanzó la distinción de haber vivido aún más que el casi centenario Sánchez. Para darnos una idea de su asombrosa longevidad, Núñez nació bajo la presidencia de José Pardo y Barreda, y murió durante la de Ollanta Humala Tasso. Tanto Núñez como Sánchez fueron amigos de Mariátegui y de Vallejo, y ambos estudiosos sobrevivieron por mucho a sus ilustres amigos. Núñez no tenía la curiosidad voraz por todo tipo de literatura que caracterizó a Sánchez, pero el carácter mucho más sistemático de su labor comparatista le dio una base metodológica más sólida a su obra. En varias ocasiones, Núñez escribió sobre Pablo de Olavide, el intelectual, dramaturgo, y político peruano del siglo dieciocho. Mostró cómo este representaba una extensión viva y creativa de las ideas ilustradas francesas en el Perú. Así, no solo demostraba la intimidad que el país había mantenido a lo largo de su historia con la cultura del occidente europeo —una de las obsesiones temáticas de Núñez— sino también que Olavide había estado en contacto con las últimas corrientes intelectuales de su tiempo. En *El nuevo Olavide* (1970), Núñez ayudó a redescubrir novelas olvidadas de este autor y aclaró los contextos en los cuáles vivió y escribió.

La inteligencia de Núñez era sutil y enciclopédica. Conocía a fondo la cultura del Viejo Mundo, sin caer en la adopción acrítica de las ideas europeas. Si bien Núñez era ciertamente un cosmopolita, lo fue de una forma profunda y personal. Sus estudios sobre los puntos de contacto entre escritores franceses, alemanes, italianos, ingleses y norteamericanos, así como de la narrativa de viaje escrita por peruanos en Brasil y España, son perspicaces. Contienen información inesperada y sorprendente, pero además sirven como argumentaciones tácitas a favor de una visión más sistemática de la literatura universal, en la cual las ideas y los argumentos puedan viajar a través de los continentes. Su interés por los flujos literarios queda claro en su estudio sobre la obra de Víctor Llonca, un expatriado peruano residente en París, por el cual Núñez muestra gran simpatía. Los «viajes» metafóricos de la literatura y sus reverberaciones internacionales fueron los temas principales de Núñez. Evidencia de ello es tal vez su obra más influyente, su libro de 1978, *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui*, sobre la estancia en el viejo continente del intelectual marxista peruano. También le prestó atención a la obra de Ricardo Palma, por ejemplo, en *Ricardo Palma, escritor continental* (1990), y, en general, a la tradición literaria peruana (*Panorama actual de la poesía peruana* [1937], *Los tradicionalistas peruanos* [2001]). A su vez, sus estudios sobre los viajeros que visitaron el Perú en el siglo dieciocho —*El Perú visto por los viajeros* (1973) y *Viajes y viajeros extranjeros en el Perú* (1989)— comparten el interés por los imaginarios transnacionales y el exotismo que también se encuentra en la obra de Edward Said. Sin embargo, a pesar de su interés por la teoría literaria, Núñez fue,

fundamentalmente, un hombre de letras, alguien que siempre apreció tanto el arte de las obras literarias como las relaciones entre estas a través del tiempo.

1.3. Alberto Escobar (1929-2000)

La existencia de un claro consenso dentro de la cultura literaria peruana sobre lo que constituía la labor crítica —la evaluación de las obras, el establecimiento de contextos históricos, el énfasis en lo nacional— hace de Alberto Escobar una figura singular. Escobar destaca entre los hombres de letras mencionados anteriormente por tratar la obra literaria como un artefacto verbal, y no como un índice de cultura². Ciertamente, Escobar, debido a su sofisticación estética y a su edad, puede ser considerado como miembro de la generación del cincuenta. Sin embargo, a pesar de su clara pertenencia a los círculos intelectuales peruanos, su obra crítica posee un carácter propio que lo diferencia de sus contemporáneos. Escobar, quien estudió en Alemania, introdujo la lectura atenta (*close reading*) y el análisis lingüístico en la crítica literaria peruana. El examen minucioso del texto literario que caracteriza a la obra de Escobar va más allá de la estilística aplicada que Jorge Puccinelli empleó al inicio de su carrera.

Otros críticos peruanos de esta época fueron esencialmente formalistas. Entre ellos destaca Luis Jaime Cisneros (1921-2011), catedrático de la Pontificia Universidad Católica quien se especializó, entre otros temas, en el Siglo de Oro y la poesía peruana. Cisneros, en su ensayo de 1983, «Un ejercicio de estilo del Lunarejo», va más allá de los lugares comunes sobre el barroco y su rechazo de los modelos clásicos. Señala cómo en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, adaptó un sermón del religioso español Hortensio Paravicino quien, al relatar la historia bíblica de David y Absalón, enfatizó el papel de Joab, general del ejército de David. Sin embargo, argumenta Cisneros, cuando el Lunarejo recuerda este sermón para sus propios fines retóricos, disminuye el papel de Joab y centra la historia en torno a la confrontación esencial entre David y Absalón. Según Cisneros, esto, en cierto sentido, se acerca más al texto bíblico al enfatizar los conflictos básicos entre padre e hijo. Sin embargo, a través de florituras retóricas y detalles idiosincráticos, el autor lleva la homilía original hacia lo literario.

Cisneros era un lingüista teórico e histórico, a diferencia de Escobar, cuyo énfasis en lo lingüístico provenía mayormente de sus actos de lectura. El formalismo de Escobar era un método propio, particular e idiosincrático. Si estuvo influido por un formalismo internacional, no fue por el de los *New Critics* estadounidenses, quienes, aunque populares en Brasil —donde fueron diseminados por pensadores como

² La obra de Escobar tuvo destacados precursores, en particular los estudios de Estuardo Núñez sobre Eguren.

Afrânio Coutinho— apenas eran conocidos en Perú. Tampoco influyeron en Escobar los formalistas rusos; en esa época estos no eran conocidos fuera de los departamentos de estudios eslavos. Si hubo un formalismo internacional en los cincuenta, la época de formación de Escobar como crítico fue la estilística asociada con la academia alemana (donde Escobar realizó investigaciones avanzadas en la Universidad de Múnich) y las figuras de Karl Vossler, Erich Auerbach y Leo Spitzer, y con la española, con Dámaso Alonso y Amado Alonso (con quienes estudió Luis Jaime Cisneros).

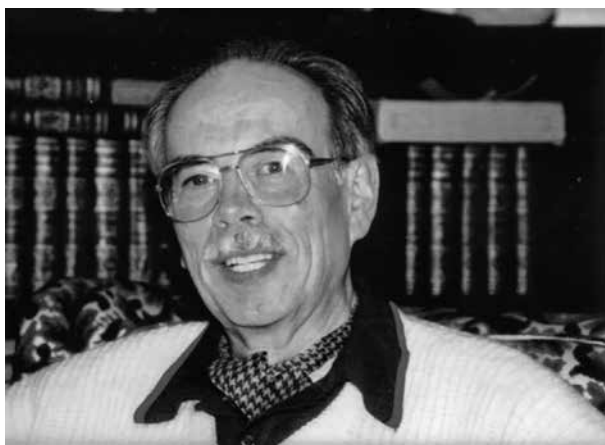


Imagen 1. Alberto Escobar. Archivo familiar, cortesía de Ana María Escobar.

Como el formalismo ruso, la estilística ponía atención en la gramática y la estructura lingüística; como el *New Criticism*, buscaba adentrarse en la naturaleza particular del texto, y señalar qué lo diferenciaba de otras obras y ayudaba a forjar su poder verbal. Aunque algunos críticos estilistas como Amado Alonso conocían la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure (1857-1913), ellos tendían a enfatizar la diferencia entre el significante lingüístico y el significado subyacente en una determinada obra de arte, y no tanto la independencia radical del lenguaje ante la realidad. La estilística no creía en la autonomía del texto con respecto al autor. De hecho, estos críticos a menudo estudiaban la totalidad de la obra de un autor, e incluso de un periodo de la historia literaria, a través del análisis de un texto específico. Eso sí, buscaron por medio del análisis lingüístico evitar el mero impresionismo o subjetivismo, y apostaron por un escrutinio riguroso del texto literario.

Esta es la práctica crítica defendida por Escobar en su *Patio de letras* (1965), que tuvo cuatro ediciones producidas durante las siguientes décadas, la última de las cuales se publicó en 1999. Las revisiones marcan la evolución cognitiva e imaginativa de Escobar, como si el libro hubiera crecido y cambiado con él. El análisis léxico detallado

de escritores como Palma y hasta de los contemporáneos de Escobar, como Carlos Zavaleta, posee tal escrupulosidad y sensibilidad que las anotaciones se convierten en poesía, y muestran que el placer literario y la atención textual rigurosa no son incompatibles.

El análisis léxico detallado es el procedimiento operativo del libro de Escobar *Cómo leer a Vallejo* (1973a). En este estudio, el crítico, además de analizar los poemas de Vallejo, busca encontrar una visión integrada de su vasta obra. Así, la estilística entendió la obra literaria como una forma viva cuyo significado la crítica podía ayudar a develar. Cuando los críticos estilistas enfatizan la importancia de la expresión lingüística, están menos interesados en las palabras individuales o las estructuras formales que en cómo estas se combinan en una experiencia artística general. Si bien este organicismo no requería un marco nacional, había una analogía formal entre la estilística y los marcos nacionales. Este sutil matiz nacionalista y organicista puede apreciarse en la obra tardía de Escobar, particularmente en *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas* (1989), incluso cuando los tres escritores representan, en su relación mutua, un alto grado de heterogeneidad.

En el caso de Escobar, las circunstancias particulares peruanas están ligadas a su combinación de esteticismo, formalismo y estilística dentro de, en ocasión, un marco nacional residual. Como sabemos, la estilística únicamente puede operar con un lenguaje vivo, estable y estandarizado. Los escritores que escriben en una lengua no hablada —por ejemplo, los autores neolatinos o los escritores que intentan escribir en lenguas indígenas mayormente desaparecidas—, no cuentan con la conexión con la vida orgánica que los estilistas necesitan, a diferencia del formalismo ruso que puede estudiar lenguas muertas. Escobar observó en su *Antología de la poesía peruana. Tomo I (1911-1960)*, que únicamente con la poesía vanguardista, «nuestros escritores sintieron que el lenguaje que estaban usando era realmente el suyo» (1973b, p. 15). En el Perú colonial, el español era el lenguaje de los letrados, no de la mayoría de la gente (Garatea, 2017). La labor de los escritores del siglo XIX y XX consistió en transformar el español peruano en un lenguaje capaz de ser leído de manera cercana en términos léxicos por los análisis estilistas como los de Escobar, y, a la vez, producir un sentimiento de riqueza y densidad lingüísticas. En otras palabras, el análisis sincrónico de Escobar requería un lenguaje que había culminado su proceso evolutivo y alcanzado un periodo de estabilidad.

En *Lenguaje y discriminación social en la América Latina* (1972), Escobar describe tanto los privilegios coloniales asociados con el dominio del español, como la subyugación de lenguas como el quechua, que en los días del Tahuantinsuyu había sido la *lingua franca* del imperio. Si bien escritores indigenistas como Ciro Alegría, José María Arguedas y Enrique López Albújar escribieron en español, su trabajo atestigua

la continuación de la desigualdad racial y social. No obstante, ellos descentraron los privilegios coloniales y así el español peruano operó como un *volgare illustre*, o sea, un lenguaje altamente literario y a la vez en contacto con el discurso hablado de la gente. Aun cuando el esteticismo de Escobar pareciera estar en las antípodas de la crítica de estudiosos de la literatura indigenista, como Tomás Escajadillo o Antonio Cornejo Polar, este se interesaba por muchos de los mismos asuntos. De hecho, dedicó algunos de sus mejores trabajos a Arguedas y Alegría. Pero su análisis de estos autores se concentró en los aspectos lingüísticos antes que sociales. Como comentó Raúl Bueno en su reseña a *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984) de Escobar, el proyecto crítico de este intentaba establecer vínculos entre la personalidad individual del autor con la vida colectiva de la cultura peruana mediante un análisis lingüístico semejante al de Leo Spitzer. Otro ejemplo de cómo Escobar busca reconciliar el análisis lingüístico con el estudio de la biografía y de la sociedad en la cual la obra está enmarcada, es dado por *Cómo leer a Vallejo*. Según Escobar, tanto el lenguaje experimental como la emoción nacionalista del poeta están interrelacionados. Si bien el estilo y el lenguaje son los factores más importantes para la crítica, la meta de esta es elucidar la totalidad de la imaginación del autor. Su idealismo creativo e innovador es evidente en sus comentarios sobre Abraham Valdelomar en la introducción a *El cuento peruano*, cuando describe los relatos de este como realizando un «descubrimiento literario» de la realidad (Escobar, 1964, p. 10). Boris Eikhenbaum pudo haber escrito lo mismo sobre Tolstoy.

En *Arguedas: la utopía de la lengua*, Escobar, quien fue amigo del gran autor indigenista e inclusive albacea de parte de su obra, ve el trabajo de Arguedas en el contexto de sus relaciones internas y a la luz del tono general subyacente en su obra. En esto, Escobar no está muy lejos de la búsqueda del *cogito* (conciencia) del autor, característica de los estudios fenomenológicos de los miembros de la escuela de Ginebra, como Georges Poulet o Jean Starobinsky.

Aun así, Escobar estaba escribiendo sobre un autor, Arguedas, cuyo trabajo fue una protesta profunda y afectiva en contra de los modos dominantes de cognición peruana, y quien en cierto sentido deseó haber escrito en una lengua distinta al español, la lengua en la cual alcanzó maestría literaria. La relación extraordinariamente sutil entre lenguaje y sociedad, estilo y referencia social, es evidente en este pasaje al comienzo del libro:

Por debajo de los elementos más visibles de la economía y de la política mundial (crisis, guerras, conflictos, distensiones), no hay duda de que en la relación interna tenemos frente a nuestros ojos el proceso y la consolidación de la sociedad nuestra. Ese salto es el mismo que se ilustra entre *Agua* y los *Zorros*. Pero, al mismo tiempo que hay consonancia entre la escritura de estos libros y el referente histórico al que aluden, también hay un proceso de decantamiento en la escritura de un autor que fue obstinado artesano de los mundos imaginarios (Escobar, 1984, p. 12.)

Escobar le otorga importancia al ámbito social y al desarrollo de la sociedad peruana entre el inicio de la carrera literaria de Arguedas y la conclusión de esta. Sin embargo, insiste en que la evolución de la obra de Arguedas responde principalmente a un desarrollo estético interno. Escobar lo estudia en las revisiones que Arguedas hace a sus cuentos recopilados en *Agua*.

Escobar rechazaba cualquier lectura de la obra de López Albújar o de Vallejo con meros propósitos ideológicos. Su objetivo era demostrar la manera en que estos autores eran estilísticamente originales. Así, el trabajo de Escobar estableció la tradición en la literatura peruana de leer a Vallejo desde una perspectiva estética, incluso si significaba ir en contra de la corriente, especialmente cuando se trataba de *Poemas humanos*. Escobar, sin embargo, no puede ser acusado de privilegiar los poemas apasionados de *Los heraldos negros* o el poemario vanguardista *Trilce* sobre *Poemas humanos*. Así, en *Cómo leer a Vallejo* quería demostrar que en la breve y brillante carrera del poeta todas sus fases contribuyen a dar testimonio del arte integrado del bardo peruano; un arte que Escobar, poeta exitoso en su juventud, conocía porque lo practicaba. Aunque la meta de Escobar no era la descontextualización del análisis, el resultado de su método crítico inevitablemente alejó el estudio de los textos de Vallejo de cualquier lectura que enfatizara la orientación política de estos. Además, en la práctica, la evaluación equilibrada que hace Escobar de la obra de Vallejo terminó por privilegiar sus escritos tempranos, incluso cuando el crítico intenta ser escrupuloso en la consideración general de esta.

En este sentido, Escobar estaba menos preocupado que Spitzer, o incluso Dámaso Alonso, en obtener una visión total de la forma de vida del texto. A diferencia de estos críticos, Escobar escribía sobre autores solo una o dos generaciones mayores que él, con quienes compartía un contexto y un horizonte mental. Tanto Spitzer como Dámaso Alonso estudiaron a escritores del siglo diecisiete (Racine y Góngora, respectivamente), e incluso, por su parte, Amado Alonso enfocó sus investigaciones en figuras como Andrés Bello, también perteneciente a un periodo anterior. Escobar, en cambio, analizó el periodo en el que lo moderno bordeó lo contemporáneo: las generaciones peruanas del 900 y la del centenario. Además, Escobar era una generación más joven que los críticos estilísticos. Esto lo llevó a mostrar un interés por la literatura contemporánea.

Su análisis del poema «Masa» de Vallejo sirve como ejemplo de la lectura esteticista que propone Escobar. Sin negar el mensaje político del poema, Escobar lee las imágenes de las secuelas traumáticas de la violencia por medio de su forma estética y sus ritmos lingüísticos. Aquí y en su análisis de «Los heraldos negros», también de Vallejo, Escobar demuestra cómo un dominio riguroso del lenguaje no solo no contradice la protesta política, sino que puede verse como necesario para que esta logre su forma más radical. No obstante, Escobar insiste en que, más allá de la política,

la dimensión hermenéutica y filosófica constituye el hecho interpretativo básico. De ahí que en su obra más ambiciosa y sin duda la más teórica, *La partida inconclusa* (1970), se valió de las lecturas estrictamente fenomenológicas, asociadas con el filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), para demostrar cómo el acto estético puede ser definido de una manera mental y cognitiva antes que material; o sea, como un acto sin conclusión definida, imposible de ser caracterizado como un hecho finito. Aunque Escobar menciona al estructuralismo hacia el final de su carrera, como hemos visto, en sus escritos hubo poca influencia del formalismo ruso (este no se popularizó a nivel mundial hasta los sesenta) o del *New Criticism* estadounidense. En *La partida inconclusa* se menciona a Sartre más de una vez, y también a Lucien Goldmann, pero Levi-Strauss, Roman Jakobson, Yuri Tyniánov, Wellek y Warren reciben solo alusiones efímeras.

El esteticismo de Escobar no siguió ninguna corriente internacional. El suyo fue un modelo personal que, sin embargo, encaja dentro de los patrones de la crítica mundial. Dedicó su análisis formalista a escritores de importancia en la literatura peruana, y, a pesar del énfasis que pone en el nivel lingüístico, estudia a estos principalmente dentro de un marco nacional. En esto, Escobar se asemeja a Sánchez, y, como veremos, se diferencia tanto de los estudiosos del indigenismo —por ejemplo, Escajadillo— como de la mayoría de los críticos de la generación del cincuenta, que leyeron a la literatura peruana dentro de un contexto transnacional. Esto no quiere decir que su modelo de crítica formalista no fuera emulado en la generación siguiente, por ejemplo, por Armando Zubizarrieta en su *Perfil y entraña de «El caballero Carmelo»* (1968), lectura del cuento de Abraham Valdelomar que influyó en los trabajos de Antonio Cornejo Polar.

1.4. Otros hombres de letras

En cuanto a los críticos nacidos en la década de 1910, la obra de Carlos Cueto Fernandini (1913-1968), quien además de crítico literario fue filósofo, se caracteriza por la lectura heurística de las creaciones literarias y la insistencia en que la elucidación del lenguaje es un prerequisite para la comprensión de cualquier tipo de «pensamiento». Su lectura de la obra de Baltazar Gracián —*Baltazar Gracián y la idea del hombre* (1949)— sirve como ejemplo de estos principios críticos. Augusto Tamayo Vargas (1914-1992) escribió sobre temas previamente estudiados por la tradición crítica peruana —Ricardo Palma, la historia de la novela peruana, etc., por ejemplo en los dos volúmenes de su *Literatura peruana* (1965)—, pero también se dedicó al análisis de la literatura española del Siglo de Oro, e inclusive, estudió la literatura brasileña, como lo evidencia su breve libro *Literatura peruana y literatura brasileña a través de los siglos* (1957). Manifestó también un interés particular en la poesía, sobre

la cual demostró un gusto perspicaz y personal. Su estilo crítico se caracteriza por el uso de un lenguaje claro y directo³. La obra de Jorge Puccinelli Converso (1920-2012) sobre Palma es notable, así como también sus estudios de lexicografía, historia literaria y metodología estilística. Puccinelli fue, además, el editor fundador de la revista *Letras Peruanas* (1951-1963). En la segunda mitad de su carrera, más que un crítico, Puccinelli se convirtió en un popularizador y facilitador del trabajo de otros, pero su temprana obra crítica sirvió como un precedente clave para la generación del cincuenta. Su esposa, Elsa Villanueva de Puccinelli, compiló importantes bibliografías sobre la novela peruana y sobre César Vallejo. Alberto Tauro del Pino (1918-1994) era, como Núñez, una figura cosmopolita que, sin embargo, desarrolló su obra desde y para el contexto peruano. Tauro se interesó más en la historia, incluyendo la de las culturas y poblaciones indígenas del Perú, y por la compilación bibliográfica. Igualmente, fue una figura clave en la incorporación de Clorinda Matto de Turner dentro del canon peruano y, por lo tanto, hizo posible el trabajo posterior de Tomás G. Escajadillo y Antonio Cornejo Polar sobre el indigenismo. Los trabajos de Tauro sobre las culturas japonesas (*Crónicas de Japón y Teatro en Tokio*, ambas publicadas en 1960) y filipinas (*Crónicas de Filipinas*, 1961) ofrecen uno de los pocos puntos de contacto entre la literatura peruana y sus contrapartes al otro lado del Pacífico. En *Elementos de literatura peruana* (1946), Tauro le dedica una atención especial a la dramaturgia, género algo olvidado por los estudiosos anteriores. Además, propone de una manera convincente la división de la historia de la literatura peruana en cuatro periodos: época prehispánica, época colonial, época de emancipación y época contemporánea, aunque al final del libro cuestiona parcialmente esta división. Aunque algo convencional en su acercamiento crítico, las lecturas de Tauro son lo suficientemente profundas como para que este texto tenga interés más allá de su propósito pedagógico. Tauro es una figura característica de la historia literaria peruana; sus virtudes y defectos reflejan los de la crítica literaria de su época.

En efecto, la crítica literaria en el Perú de la época tuvo varios puntos fuertes: reconoció el papel de la antología como el vehículo del crítico para armar y valorar el canon literario; incluyó la participación de numerosos académicos capacitados en la historia, la política y la literatura, como, por ejemplo, Tauro; además, los estudiosos exhibieron una verdadera preocupación por la problemática del lenguaje, estudiándola desde perspectivas ligadas a la sociolingüística y a la temática cultural, además de desde la literatura. Sin embargo, incluso los críticos literarios más importantes del Perú, como Alberto Escobar —quien, por cierto, pertenece a una generación posterior—,

³ Ver el prefacio a esta colección en el primer volumen, *Literaturas orales y primeros textos coloniales*, de Raquel Chang Rodríguez y Marcel Velázquez Castro (pp. 11-58).

no alcanzaron la fama de figuras como la del colombiano Germán Arciniegas, quien por medio de sus libros y artículos periodísticos ayudó a explicar Sudamérica y los sudamericanos al mundo entero. Esta falta de resonancia internacional, que no corresponde en absoluto con una carencia de mérito intrínseco, se debe a que el acento en la cultura literaria peruana, como observó Braudel en su reseña de Sánchez, recaía sobre lo nacional. Se ponía énfasis en valorar y consolidar periodos anteriores de la literatura nacional. Esta característica permanece inclusive en un estudio muy posterior, como la *Historia de la literatura republicana* (1980) de Washington Delgado. Es cierto que Delgado no se limita a estudiar los escritos de González Prada, Palma, e inclusive Chocano, buscando marcar etapas en el desarrollo literario nacional, sino, por el contrario, busca analizarlos a partir de sus méritos intrínsecos. Pero Delgado mantiene su análisis dentro de un marco nacional antes que internacional (Chang-Rodríguez & Velázquez Castro, 2017). Así Braudel bien pudo haberle reprochado el mismo localismo que percibió en Sánchez.

2. LOGROS CRÍTICOS DE LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA

Si la generación de Sánchez, a pesar de su distancia crítica frente al siglo diecinueve, se adhirió al marco nacional establecido por Palma y González Prada, la generación de José Miguel Oviedo, o sea, la generación del cincuenta, fue global y cosmopolita. De hecho, la generación del cincuenta, que alcanzó su madurez política bajo el régimen de Odría, y, por lo tanto, compartió el horizonte intelectual descrito en el personaje Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, se caracterizó por lo que Abelardo Oquendo llamó «la internacionalización de la literatura peruana» (2014, p. 14). Sin embargo, junto a este cosmopolitismo la crítica de esta generación mantuvo una postura izquierdista y una oposición a la hegemonía política y cultural de los Estados Unidos. Esto no quiere decir que los críticos de esa época evitaran estudiar lo local —por ejemplo, Jorge Cornejo Polar, hermano de Antonio, escribió perspicazmente sobre el costumbrismo peruano—. Más bien el marco de referencia ya no era nacional sino internacional. Dicho eso, a diferencia de los críticos peruanos actuales, los de la generación del cincuenta fueron antagónicos hacia el mercado libre mundial. Con raras excepciones, ser intelectual era ser de izquierda. Este es el contexto en el cual se desarrolló Vargas Llosa, quien se convertiría después en la gran excepción.

2.1. Luis Loayza (1934-2018)

El trabajo crítico más importante de Luis Loayza es *El sol de Lima* (1974), una serie de meditaciones y ensayos impresionistas sobre temas literarios. Contradiciendo la tentación de ver a la literatura como un reflejo de su época, Loayza arguye que, desde

Garcilaso en adelante, los escritores peruanos han tratado de reimaginar su realidad, en lugar de someterse a ella.

Esto fue aún cierto durante el virreinato. Loayza, siguiendo a Sebastián Salazar Bondy (ver López Soria en este volumen), objetó la fantasía de que este hubiera sido un tiempo idílico. Para él, los escritores peruanos de esa época, como Garcilaso y el Lunarejo, tuvieron que afirmar su identidad literaria enfrentándose a condiciones de desempoderamiento, como el colonialismo y la situación periférica virreinal. Empero, aun cuando desmitificó esa era, Loayza no negó su atracción. Como comenta Marcel Velázquez Castro, «el carácter colonial de nuestra cultura, rasgo que se ha debilitado, [...] aún permite enhebrar nuestro pasado con el presente y dotarnos de ingrata identidad»⁴. Para Loayza, esta situación ayuda a explicar las anomalías en la obra de escritores posteriores. Así, en *Sobre el 900* (1990), Loayza revisa la obra de la generación fundadora de la literatura peruana moderna, especialmente la de Riva Agüero. Para Loayza, la literatura va en contra de la corriente para ofrecer una crítica de la cultura. Su visión de la literatura se asemeja, aunque con matices diferentes, a la reconsideración de las categorías de lo social y lo estético que realizan contemporáneos suyos como Escobar, Escajadillo y Antonio Cornejo Polar. Este esteticismo es evidente en su colección de ensayos *Libros extraños* (2000). Entre los trabajos que constituyen este libro se encuentra «Sobre el *Ulises*», ensayo en el que hace una lectura biográfica, enfatizando el pasado tomista de Joyce; y «De Quincey y la tela de araña», que ofrece una apreciación de uno de sus autores favoritos, el excéntrico ensayista inglés decimonónico Thomas de Quincey. En este, como en el ensayo sobre Joyce, no duda en aprovechar lo que el crítico inglés William Empson (1906-1984) llamó «uso de la biografía». Pero, al mismo tiempo, escribe consciente de que existe un horizonte textual más allá del simple recuento de los detalles de la vida de los autores. En el trabajo crítico de Loayza encontramos un localismo fino y también un incipiente universalismo.

2.2. Mario Vargas Llosa (1936)

La obra crítica de Mario Vargas Llosa, cuya narrativa es estudiada en otro tomo de este proyecto, ha ocupado comprensiblemente un lugar secundario dentro de su vasta obra. Sin embargo, desde su tesis universitaria sobre Rubén Darío (1958), publicada como *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (2001), hasta su *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y sus aclamados libros sobre Flaubert (*La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*, 1975) y Víctor Hugo (*La tentación de lo imposible*, 2004), la crítica literaria ha sido una preocupación constante para el Nobel peruano. A lo largo de su obra crítica, Vargas Llosa ha insistido en lo que denomina «la verdad de las mentiras»,

⁴ Velázquez Castro, correo electrónico con el autor.

o sea, la posibilidad de la revelación por medio de la ficción de «ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías» inaccesible por otros medios (Vargas Llosa, 1990, p. 11). Otro concepto clave para Vargas Llosa es el de los demonios: «hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad» (Vargas Llosa, 1971, p. 87). Pero quizás su concepto más influyente sea el de la novela total, que al menos en la formulación de Vargas Llosa está entrelazado con el de los demonios. Así las mejores novelas se caracterizan por una «noción total de realidad y con la ambición de edificar una ficción totalizadora que sea representación de aquella» (p. 178). Su libro más influyente y controvertido sobre temas peruanos es *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), un estudio sobre el gran novelista indigenista.

2.3. José Miguel Oviedo (1934)

Como el gran novelista, quien ha vivido en París, Londres, y Madrid, otros miembros de la generación del cincuenta también vivieron y trabajaron en el extranjero. Oviedo, antiguo compañero de aula escolar de Vargas Llosa, enseñó en la prestigiosa Universidad de Pensilvania y ha escrito estudios importantes sobre Darío, Palma, y especialmente sobre el ahora premio Nobel, de quien es el crítico fundacional. Más recientemente ha redactado una ambiciosa y exhaustiva *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995-2001), cuyos cuatro volúmenes son a la vez enciclopédicos, agradables de leer, y conceptualmente atrevidos en su extensión de las posibilidades de la historia literaria. Tal como Sánchez en su *Breve tratado*, aunque con mayor ambición y formación, Oviedo ha producido una obra a la vez útil como manual —se le conoce por la lucidez de su estilo— y esclarecedora sobre cómo pensar en profundidad sobre la literatura. Por ejemplo, en su *Historia*, Oviedo discute «Pierre Menard, autor del Quijote», de Jorge Luis Borges, y sugiere que el «acto de lectura y escritura es una reinterpretación» (2001, p. 32), y, por lo tanto, ese acto puede tener un impacto real. Un crítico puede dejarse llevar fácilmente por las paradojas borgeanas, pero Oviedo se propone captar la complejidad total del texto; además, insiste en comunicárselo al lector. Oviedo fue muy conocido, y hasta temido, en la esfera cultural peruana, porque escribía una columna de reseña literaria para el suplemento dominical de *El Comercio*.

2.4. Abelardo Oquendo (1930-2018)

Abelardo Oquendo, una de las voces públicas más audibles de la generación del cincuenta, es uno de los pocos que no tuvo una estancia prolongada en Norteamérica.

Oquendo ha sido una presencia constante en la escena literaria peruana como crítico literario y cultural, últimamente en el diario de centro izquierda *La República*; como fundador, con Mirko Lauer, de la importante revista literaria *Hueso Húmero* y de Mosca Azul Editores y como el antologador de colecciones tan conocidas como *Narrativa peruana, 1950-1970* (1973). Su creatividad, buen humor y la amplitud de sus gustos han hecho que Oquendo, desde su primera aparición como crítico en 1955 en la revista *Cuadernos de Composición*, se convierta en comentarista apreciado tanto por los círculos literarios como por el público general. La crítica de Oquendo se caracteriza por su habilidad para explicar las obras literarias más difíciles en términos accesibles para el «lector de a pie».

2.5. Eugenio Chang-Rodríguez (1926)

Eugenio Chang-Rodríguez ha contribuido notablemente a la historia intelectual de la vida pública peruana con estudios detallados de figuras tan polifacéticas como Manuel González Prada y Víctor Raúl Haya de la Torre, por ejemplo, *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre* (2012). La obra de Chang-Rodríguez no es solo un ejemplo de crítica de inspiración humanista, sino que representa lo mejor de la intelectualidad ligada al APRA. Chang-Rodríguez también ha escrito sobre la diáspora china en las Américas, además de contribuir al estudio de la historia y cultura latinoamericana y a la lexicografía de la lengua española en América. Chang-Rodríguez enseñó durante muchos años en la City University of New York (CUNY) y ha sido muy activo en la escena cultural hispanoparlante de Nueva York.

La generación del cincuenta enfrentó tres tareas en cierto modo contradictorias: rechazar las ideas heredadas sobre la literatura peruana, presentarla en un mercado global que recién comenzaba a conocerla, y servir como testigos del desarrollo tanto de la innovación estética como de la conciencia moral de la literatura nacional.

3. DESPUÉS DE LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA

3.1. Ricardo Silva-Santisteban (1941)

Ricardo Silva-Santisteban es, además de poeta notable y prolífico traductor, especialmente del francés, un importante teórico de la traducción, y editor de una antología sobre el tema. Su traducción de la poesía completa de Mallarmé (1980), así como su dirección de la serie «El Manantial Oculto» para la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde es docente, han contribuido a dar a conocer obras canónicas de la literatura universal entre los lectores peruanos. Asimismo, es notable su labor como editor y así lo evidencian, por ejemplo, los cinco tomos de la *Antología general del teatro*

peruano (2000-2002). En su ensayo «La poesía de José María Eguren: modernismo y modernidad» (2002), Silva-Santisteban analizó la obra de este importante vate a la luz de las técnicas modernistas, así como desde la perspectiva de una modernidad sobre la cual Eguren era ambivalente. La tensión que Silva-Santisteban identifica en Eguren fue compartida por los críticos peruanos más influyentes a finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno.

3.2. Raúl Bueno Chávez (1944)

Si bien cronológicamente Raúl Bueno Chávez no forma parte de generación del cincuenta, comparte muchas de sus preocupaciones. Durante varios años fue docente en la Universidad de San Marcos y después en la Universidad de Dartmouth. Su obra se enfoca en el estudio de la modernidad y la transculturación, pero sin dejar de lado los textos principales de autores latinoamericanos, desde Borges hasta Julio Ramón Ribeyro. Su ensayo «La vecina otredad: viajeros hispanoamericanos por Brasil» (2006) recuerda los estudios de Núñez, a quien Bueno rinde un tributo generoso. Bueno afirma que no podemos hablar únicamente de las impresiones de un autor sobre un lugar, sino de la discursividad de esas impresiones, que revelan la fisura inherente entre la realidad y la retórica. Esta discrepancia es sintomática de la expresión literaria como tal. En «Borges: crítica de la modernidad, narrativa postmoderna y desafueros de la postmodernidad» (2009), Bueno observa cómo el mundo contemporáneo ha evolucionado hasta convertirse en un espejo del mundo de Borges, un simulacro distorsionado, en ocasión repleto por una subjetividad radicalmente desolada. Dado que la evolución social y cultural ha llevado a lo que Vargas Llosa llama «la civilización del espectáculo», nuestra interpretación de la obra de Borges necesariamente tiene que cambiar. De esta manera, inclusive algunas de las convicciones progresistas de Bueno han tenido que matizarse con ironía y ruptura.

Sin embargo, en su ensayo de 2010, «Globalización y la nueva ecología cultural», Bueno asegura que, a pesar de que la globalización puede intensificar y ramificar la opresión y la desigualdad, también trae consigo la posibilidad de un cambio social positivo. Comparado con Vargas Llosa u Oviedo, debido a su formación en la semiótica, Bueno es más abstracto y cercano a la teoría contemporánea en su habilidad para manifestar densidad y extensión en su crítica. Sin embargo, su obra tipifica el gran acierto que caracteriza a la crítica peruana a partir de la generación del cincuenta: la rigurosa autorreflexión ligada al realismo.

3.3. Sara Castro-Klarén (1942)

Otra expatriada peruana en la academia norteamericana es Sara Castro-Klarén, catedrática en la universidad de Johns Hopkins. Su variada obra crítica ha tratado sobre los estudios de género, la literatura colonial, la narrativa decimonónica, y la obra de Arguedas y Vargas Llosa. En *The Narrow Pass of Our Nerves: Writing, Coloniality and Postcolonial Theory* (2011), Castro Klarén estudia a Guaman Poma y al Inca Garcilaso, alegando, con una argumentación contundente que adquiere una forma casi novelística, que estos escritores no estuvieron trágicamente suspendidos entre la identidad inca y la realidad posterior a la conquista. Al contrario, fueron parte de la heterogeneidad barroca que precedió y superó las categorías establecidas durante el proceso identitario criollo.

3.4. Julio Ortega (1942)

Poeta, dramaturgo y crítico, Julio Ortega enseña en la Universidad de Brown. Ortega es reconocido como uno de los estudiosos fundacionales del *boom* de la novela latinoamericana de los años sesenta gracias a *The Poetics of Change*, de 1984 (traducida como *Una poética del cambio* en 1991). Más recientemente, ha publicado extensos trabajos sobre el mestizaje, relacionándolo con el concepto de lo transatlántico, muy de moda en la academia norteamericana. *Cultura y modernización en la Lima del 900* (1968) es una historia interdisciplinaria del pensamiento y la Lima del siglo pasado, llena de información documental y análisis textual. El tema de la vida urbana de los limeños, tanto doméstica como cultural, le permite a Ortega hacer lecturas literarias de obras no incluidas a menudo en el canon peruano, como, por ejemplo, la novela epistolar de Enrique A. Castillo, *Cartas de una turista* (1905). Ortega explica cómo una narración potencialmente trivial sobre una relación romántica entre una viajera inglesa, Gladys, y un peruano, adquiere fuerza en la medida en que convenciones epistolares le permiten a Gladys ‘escribir’ Lima. La narración de Gladys se convierte en una versión del mapeo cognitivo del propio escritor. Ortega también analiza la técnica epistolar de María Isabel Sánchez Concha, quien, bajo el seudónimo de «Belsarima», describió en su *Crónica limeña* la vida en el distrito de Miraflores. Ortega no propone que esas ficciones fueran grandes logros estilísticos u obras de importancia histórica. Para él, estos textos son indicadores culturales que arrojan luz sobre la época de una forma que ni los archivos ni los periódicos logran hacerlo. Si bien Ortega reafirmó el poder de la imaginación literaria y ha escrito sobre muchos autores canónicos, incluyendo a Alfredo Bryce Echenique, su método crítico muestra aquí su poder más allá del análisis del canon de los «grandes» libros.

4. EL INDIGENISMO LITERARIO: EL CASO DE TOMÁS G. ESCAJADILLO

El indigenismo es un fenómeno literario importante del siglo XX en la zona andina y la mesoamericana. En el Perú tiene su propio canon de escritores: Enrique López Albújar, Ciro Alegría, el universalmente admirado José María Arguedas y autores posteriores como Manuel Robles Alarcón y Manuel Scorza. También tiene su propio canon crítico. De hecho, la bibliografía que incluye Tomás G. Escajadillo en *La narrativa indigenista peruana* (1994) tiene más de sesenta páginas, aunque solo incluye trabajos escritos desde 1971 hasta principios de los noventa. La literatura indigenista, al articular en el lenguaje del colonizador los mundos experienciales e imaginativos de los peruanos de identidad indígena, aborda un conjunto de problemas cognitivos diferentes a los que caracterizan a otras corrientes literarias. ¿Cómo deben ser modificados los ideales aceptados de la interpretación literaria al analizar obras indigenistas? ¿Es posible hacerlo? ¿Cómo se reconcilia el interés por las culturas indígenas con la herencia filosófica marxista de estirpe europea que sirvió de marco teórico a muchos estudiosos? ¿Es moderna la literatura indigenista? ¿Se puede comparar la experimentación formal en las obras indigenistas con la de la vanguardia europea y con la de las obras en las que esta última ha influido? Más importante, ¿cómo es posible saber si una narrativa es indigenista o no? ¿Cuáles son los criterios?

El crítico que ha reflexionado sobre estas preguntas de manera más sostenida y seria es Tomás G. Escajadillo (1939). Nos detenemos en su caso porque su trabajo resume las preguntas sobre la identidad literaria peruana en el periodo moderno tardío, y busca responder a los desafíos propuestos por el neoliberalismo hegemónico a principios del siglo veintiuno. Vale notar la continuidad entre la problemática que enfrenta Escajadillo y aquella que, como hemos visto, sirvió como marco para la obra del joven Mario Vargas Llosa y la generación del cincuenta.

De 1960 a 1961, Escajadillo estudió en la Universidad de New Hampshire. De hecho, sus escritos sobre literatura peruana frecuentemente se caracterizan por incluir referencias a escritores estadounidenses como John Steinbeck y William Faulkner. El carácter experimental de ambos, y su interés en el pluralismo racial y cultural ayudaron a Escajadillo a delinear su visión del Perú. A pesar de la impronta norteamericana, esta visión puede resumirse en la famosa frase de Arguedas del Perú como un país de «todas las sangres». Escajadillo editó una influyente antología, *Narrativa norteamericana clásica* (1973), que incluye a autores tan variados como Herman Melville, Willa Cather, y Sherwood Anderson. En su introducción, Escajadillo celebra las innovaciones características de los escritores estadounidenses modernos: flujo de conciencia, narración colectiva y anacronismo deliberado. Además de la influencia de la universidad norteamericana, Escajadillo conoció de cerca el mundo académico



Imagen 2. Tomás Escajadillo y Miguel Ángel Huamán 2011. Congreso Internacional José María Arguedas. Cortesía de la Academia Peruana de la Lengua.

del bloque soviético de los 70 y 80. Así, Escajadillo estudió en la Hungría comunista, y tuvo contactos y colaboraciones con la Universidad de La Habana. De hecho, su importante *Narradores peruanos del siglo XX* se publicó en La Habana en 1985. Sin embargo, la estética de Escajadillo no es la del realismo socialista. No hace referencia a los estetas rusos o soviético-marxistas, tal como Plekhanov o Trotsky, antes mencionados por el centrista Sánchez. No obstante, como hombre de izquierda, Escajadillo leía la literatura y escribía su crítica desde una posición radical. Esto no obvió que tratara en sus estudios sobre escritores urbanos, como el realista José Diez-Canseco. Ciertamente, el análisis que hace de la obra de un escritor atípico como Diez-Canseco es indicativo de su perspicacia crítica. Escajadillo ve a Diez-Canseco como un «autor puente», cuya importancia consiste en conectar aspectos de la tradición peruana que de otra manera hubieran permanecido separados. Por consiguiente, no ofrece reseñas de las novelas de Diez-Canseco, ni —tal y como lo hubiera hecho Escobar— intenta identificar las cualidades que sustentan la obra. Más bien enfatiza aquellos aspectos en su narrativa que encajan dentro del sistema literario peruano, especialmente los que vinculan a Diez-Canseco con la narrativa de la generación del cincuenta, tales como su carácter

urbano y su interés en representar las vidas de las clases medias. El crítico, sin embargo, demuestra una comunidad de perspectiva con Diez-Canseco, que aparentemente no siente con un escritor más joven como Alfredo Bryce Echenique, cuya obra comparte con el primero un espíritu crítico y una intención antioligárquica. Sin embargo, para Escajadillo, la obra de Bryce está todavía más marcada por el aura burguesa que la de Diez-Canseco.

El mayor interés de Escajadillo ha sido el indigenismo. Define la narrativa indigenista como aquella que aborda la vida de los indígenas peruanos asentados en sus comunidades agrícolas. De esa manera, se distancia de las perspectivas excesivamente taxonómicas y ortodoxas sobre el indigenismo que suelen enfatizar el aspecto documental del texto y rechazar todo lirismo. Ciertamente, Escajadillo pensaba que Arguedas en *Todas las sangres* estaba gravitando hacia un «neo-indigenismo» (1986, p. 46; 1994, p. 62). Neo-indigenismo significa que, en efecto, el autor de *Los ríos profundos*, en su compromiso total con el ser indígena, generó una experimentación artística llena de permutaciones y vueltas de la tecnología de la representación.

De lo anterior se podría asumir que Escajadillo fue un defensor intuitivo del indigenismo. Sin embargo, sus escritos muestran cierto escepticismo en cuanto al valor intrínseco de este. Por ejemplo, señala que «Hubo pésimas, malas, regulares, buenas novelas indigenistas» (1994, p. 120). En otras palabras, el que una novela sea indigenista no garantiza su excelencia. Para él los «ditirambos al indigenismo» solo servían para justificar los ataques igualmente simplistas, por ejemplo, como los de Vargas Llosa en *La utopía arcaica*. Aunque conocido como un experto en la obra de Ciro Alegría, su crítica abarca toda la historia del indigenismo. Así rechazó la idea de que *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, fuera el punto de inicio genuino del indigenismo, y vio en Robles Alarcón al «último mohicano» en tanto al fin de esta corriente literaria (1994, p. 251). Esta referencia a la novela de James Fenimore Cooper es tan apta como sobredeterminada. Al considerar a Robles Alarcón como el último de los novelistas indigenistas (su opinión sobre Manuel Scorza será comentada en breve), Escajadillo debe admitir que, incluso a principios de los setenta, precisamente cuando él empezaba a estudiarlo, el modelo indigenista entraba en eclipse. Si bien analiza a escritores indigenistas más cercanos a su generación, como Félix Huamán Cabrera, el hecho de considerar simbólicamente a Robles Alarcón como el último, disminuye a los escritores más jóvenes. Más aún, el tropo de «último mohicano» que James Fenimore Cooper emplea en su novela para lamentar la desaparición de un pasado indígena norteamericano con el cual simpatizaba, pero cuyo reemplazo por el presente blanco aceptó, ilustra las tensiones presentes en el indigenismo. Por un lado, busca enfatizar la centralidad de la experiencia indígena dentro de la cultura peruana. Por el otro, esta cultura entró en

declive luego de la conquista, y existe la posibilidad de que algún día desaparezca. *La narrativa indigenista peruana* termina con la nota de Escajadillo sobre la oposición de Vargas Llosa a la posibilidad de convertir el quechua en un segundo idioma nacional del Perú. Este crítico ve en la aceptación de la hegemonía permanente del español, a la cual hace referencia Vargas Llosa, como constitutiva, en esencia, de una segunda conquista. Su defensa del indigenismo le otorga a este pasaje una fuerte carga emotiva.

Para Escajadillo, las innovaciones internas de Arguedas dentro del indigenismo eran positivas, porque ellas permitían evadir los estereotipos creados por los críticos adversos, incluyendo a Vargas Llosa. Sin embargo, según él, el indigenismo no incluía al realismo mágico, y, por lo tanto, Manuel Scorza quedaba fuera de los límites de un indigenismo bien definido. En su ensayo sobre Scorza, «Scorza antes del último combate» (incluido en Escajadillo, 1986), enfatiza que el éxito internacional de Scorza y el uso de técnicas parecidas a las de Gabriel García Márquez contradicen los principios básicos del indigenismo. El juego especulativo con el tiempo, la marca novelística de Scorza, no solo implica el rechazo del realismo característico del indigenismo, sino que niega los protocolos orales de esta narrativa. Más aún, la clara búsqueda de un mercado internacional para su pentalogía *La guerra silenciosa*, la excluye del canon indigenista, ya que para Escajadillo esta literatura servía como testimonio de la injusticia social y posibilitaba el cambio dentro de un marco nacional. Si bien Escajadillo admira a Scorza y simpatiza políticamente con su defensa de los derechos indígenas, siente que sus novelas representan una nueva fase en el desarrollo de la narrativa peruana que rompe decisivamente con el indigenismo de Alegría y Arguedas.

Para Escajadillo, López Albújar es el primer indigenista, a pesar de que este no describiera siempre de una manera positiva a la población indígena. De esta manera deja en claro que, para él, el realismo es el requisito principal del indigenismo. Es irónico que Scorza, quien fue una víctima del trágico accidente aéreo en 1983 donde también murieron el notable crítico Ángel Rama, su esposa, la estudiosa del arte Marta Traba, y el novelista mexicano Jorge Ibargüengoitia, entre otros, pronto se convirtiera en el representante máximo de un tipo de escritor que ya no abunda en el Perú del siglo veintiuno: izquierdista, comprometido con la revolución y activo en la lucha agraria indígena. En la generación de escritores nacidos en las décadas de 1960 y 1970, como Daniel Alarcón, Santiago Roncagliolo y Carlos Yushimito, un escritor así estaría tan fuera de lugar como un indigenista o un mohicano. Escajadillo, en sus escritos sobre Scorza y Robles Alarcón, asume una postura elegíaca hacia el indigenismo, concediendo y, hasta cierto punto lamentando su fin, pero dejando claro que su decadencia era incontestable. Si bien tuvo razón al ser elegíaco sobre el indigenismo, no sabía que el suelo —incluso el suelo andino— cambiaría. Ciertamente, el tipo de

contextualización social característico del análisis de Escajadillo pronto se verá como perteneciente al pasado de la crítica literaria.

La obra de Escajadillo puede yuxtaponerse a la de dos de sus contemporáneos mayores: Manuel Baquerizo (1929-2002) y Antonio Cornejo Polar (1935-1997), este último mencionado brevemente aquí porque en este volumen se le dedica un capítulo entero (ver López Maguiña). El estudio que realizó Baquerizo sobre la literatura andina, por ejemplo, en *La conciencia de la identidad en la literatura de costumbres en la sierra central* (1998), puso el acento en lo folclórico, sin el alcance literario de la obra de Escajadillo. Pero el hecho de que Baquerizo viviera en el interior del Perú significó que sus argumentos sobre el mestizaje y su edición de la revista *Kamal* tuvieran una autoridad que a Escajadillo, escribiendo sobre temas andinos desde la capital, inevitablemente le faltaba. Por otro lado, Cornejo Polar, aunque tan comprometido como Escajadillo con la justicia social, llevó su defensa del mundo andino a ámbitos académicos reconocidos internacionalmente. Cornejo Polar pasó los últimos años de su corta vida en la Universidad de California, Berkeley, donde el discurso intelectual de corte global lo estimuló de inmediato; si bien favoreció la teoría por sobre el compromiso político, defendió firmemente el uso internacional del español en la teoría crítica desde el vórtice anglófono. En su último escrito, «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes» (1997), Cornejo Polar cuestiona incisivamente el empleo de los conceptos de «hibridez» y «mestizaje» para describir el encuentro cultural. Los ve como parte de una jerga profesional opaca y generalizada hasta perder todo significado. Sin duda, le preocupaba la renuncia al contacto cercano con el terreno andino, cuya presencia es evidente en lo mejor de su obra. El ensayo termina con una nota pesimista: sus comentarios deben ser leídos como «un preocupado y cordial señalamiento de lo que pudiera ser el deshilachado y poco honroso final del hispanoamericanismo» (1997, p. 870). Probablemente, por «hispanoamericanismo» Cornejo Polar se refiere a la autoconfirmación de la América hispánica y su estudio académico como una forma política y cultural, además de como un área geográfica vulnerable a la hegemonía del inglés. Cornejo critica que esta región vaya a ser analizada por medio de un discurso teórico vacío, desarrollado en la metrópolis, y que él ve como congruente con el neoliberalismo hegemónico. Para el autor de *Escribir en el aire*, modelos críticos como los estudios culturales y la teoría poscolonial, si bien son aparentemente progresistas y pretenden dirigirse a las poblaciones marginales, en muchos sentidos representan la consolidación discursiva de los centros culturales. La visión de Cornejo Polar es sumamente trágica, pues implica que el campo académico sobre el cual trabajó toda su vida estaba en camino de convertirse en algo marginal —si no descartable— debido a la influencia de la teoría anglófona, que ve como una fuerza amenazante y destructiva. Sin embargo, el desarrollo intelectual de Cornejo Polar se diferencia del de Escajadillo.

En «Mestizaje e hibridez», Cornejo Polar habla del riesgo como una forma de regocijo crítico, como un acto de atrevimiento necesario por medio del cual el estudioso corre el peligro de desechar todos sus valores. En este proceso, «préstamos semánticos» hacen vulnerable a la crítica y pueden llevarla a la distorsión, pero, a la vez, le dan un rango de maniobra indispensable. Por eso, el riesgo crea el potencial de que las ideas se renueven e inclusive se profundicen. En contraste con Antonio Cornejo Polar, al final de su carrera Escadajillo parece sentir que la evolución social y cultural le dejaba menos espacio para maniobrar como crítico.

5. DE LA MODERNIDAD TARDÍA A LO CONTEMPORÁNEO

En su preocupación por los contextos políticos y sociales, la crítica del famoso novelista Miguel Gutiérrez (1941-2016) continúa la de la generación anterior, a quienes estudió en *La generación del 50: Un mundo dividido* (1988). Gutiérrez también ha investigado la obra de escritores de la literatura mundial, como Kafka y Faulkner. En su *Faulkner en la novela latinoamericana* (1999), rastrea la influencia de este autor en escritores como Vargas Llosa y García Márquez, proveyendo un modelo de circulación global que empodera lo local en lugar de disminuirlo. La figura de Gutiérrez se erigió como un modelo a seguir para críticos jóvenes, a menudo desorientados por el potencial de un intercambio internacional. Conocido por muchos años como un marxista comprometido, Gutiérrez ha estado dispuesto a admitir el cuestionable comportamiento de buena parte de la izquierda peruana del siglo XX. Con los años, su crítica ha experimentado un giro universalista, abriéndose al intercambio intelectual internacional. Si bien continuó escribiendo crítica hasta su muerte a los 75 años, sus últimos ensayos comparten el énfasis que caracteriza a la generación actual: no aceptar pasivamente las ideas convencionales asociadas con la izquierda.

Susana Reisz Candreva (1941), nacida en la Argentina y con formación alemana, pasó los cruciales años de su desarrollo intelectual en el Perú, país al cual se ha reintegrado después de una carrera docente en los Estados Unidos. Es una de las críticas más productivas de su tiempo. Si bien se la conoce como una estudiosa feminista, igualmente ha escrito sobre lírica y literatura transnacional en las Américas. A su libro de 1986, *Teoría literaria. Una propuesta*, donde ofrece una visión general de los desarrollos teóricos, le siguió, *Teoría y análisis del texto literario* (1989), enfocado más hacia la lectura y la interpretación. Reisz sobresale tanto en la conceptualización de los estudios de género como en el análisis riguroso de obras literarias.

El trabajo de Reisz ayudó a introducir corrientes como el posestructuralismo y la semiótica en el Perú, un proyecto en el que Enrique Ballón Aguirre (1940) también ha participado. Al conjugar teoría crítica contemporánea con la preocupación por el

contexto social, como, por ejemplo, en *La poética de César Vallejo: un caso especial de escritura* (1986), la obra de Ballón ofrece una alternativa optimista a las ideas de Cornejo Polar en su «Mestizaje e hibridez».



Imagen 3. Susana Reisz Candreva, 2017. Cortesía de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

La crítica práctica del también poeta Marco Martos Carrera (1942) discurre con facilidad entre, por ejemplo, la apreciación de la experimentación antisubjetiva de Jorge Eielson, y la empatía con la postura más lírica y alegórica de Blanca Varela. Ha reunido esclarecedores trabajos anteriores en *Las fronteras de la poesía. Ensayos críticos* (2012). Se ha ocupado con lucidez de la poesía de Vallejo en *Poética de César Vallejo* (2014).

Ricardo González Vigil (1949), quien reemplazó a Oviedo como reseñador de libros para *El Comercio*, ha escrito perspicazmente sobre Vallejo, enfatizando tanto la experimentación lingüística y la fracturación lírica de *Trilce*, como la convicción y la angustia presentes en *Poemas Humanos*. En *El Perú es todas las sangres* (1991) actualizó la idea del Perú como un mosaico cultural pluralista y postmoderno, cuya literatura ahora incluiría tanto la dicción urbana como la internacional. Su crítica se caracteriza por la modestia apreciativa ante el texto y por el conocimiento de las fuentes.

Su artículo de 1983, «Vargas Llosa o la fuerza de la vocación», incluido en el volumen mencionado, trata sobre la evolución del autor desde la idealización de Sartre hasta la simpatía por las ideas de Camus. Para González Vigil, el Nobel peruano ha adoptado el «reformismo libertario» de Camus sin abandonar la pasión que caracterizaba a Sartre, aunque sí las posiciones políticas del autor de *La náusea*. González Vigil tampoco ha temido realizar juicios críticos, por ejemplo, cuando llamó a Martín Adán «el escritor peruano vivo más importante» en 1980 (1991, p. 192), a pesar de que Vargas Llosa y Bryce Echenique estaban en su mejor momento. La crítica de González Vigil se caracteriza por su amplitud y su tolerancia ante la opinión heterodoxa. Así, elogió al crítico hispano-venezolano Pedro Trigo por discernir el elemento religioso en el trabajo de Arguedas.

Conjuntamente con Abelardo Oquendo, Mirko Lauer (1947) fundó la casa editora Mosca Azul en 1972 y la influyente revista *Hueso Húmero* en 1979. Originario de la antigua Checoslovaquia, Lauer se ha erigido como la voz crítica más importante de la generación del 60. Si bien la idea de la «generación del 60» ha perdido coherencia con el tiempo y la maduración de los escritores en cuestión, la carrera de Lauer ciertamente significó una renovación de la crítica peruana. Su postura marca, para nuestros propósitos, el punto de transición entre la modernidad tardía y lo contemporáneo. La crítica de Lauer se desliza fácilmente por las artes, la política y la cultura. Escribió varios incisivos estudios sobre poesía vanguardista peruana, por ejemplo, *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, (2003), un tema también explorado por Esther Castañeda Vielakamen (1947-2010). Lauer también escribió, conjuntamente con su hija Vera Lauer, el libro *La revolución gastronómica peruana* (2006). Este último estudio demuestra el marcado contraste que existe entre el mundo intelectual de Lauer y el de las generaciones precedentes. ¿Puede uno imaginarse a Escadajillo escribiendo un libro sobre gastronomía peruana? Desde su perspectiva actual, Lauer se percató de las contradicciones de la vanguardia, por ejemplo, entre el elogio futurista de las máquinas y la tecnología, y la celebración nostálgica del pasado rural. Estos poetas, en otras palabras, no solo se ocupaban de la experimentación estética, sino también proponían un complejo proceso de autorreinvención social. Lauer y sus contemporáneos más jóvenes están marcados por los intercambios globales, el periodismo internacional y el brillo en la presentación característico de los medios contemporáneos. Si bien a nivel mundial estas preferencias han sido frecuentes, en América Latina lo han sido aún más, porque los diarios tradicionales mantienen su vigencia, incluso luego de la introducción y difusión del internet. Esto no significa que la crítica contemporánea sea preponderantemente periodística y dirigida al «lector de a pie». Carlos García-Bedoya (1955) reformuló la hermenéutica de la periodización en la literatura peruana para su época en su *Para una periodización de la literatura peruana* (2004), tal y como

Washington Delgado lo había hecho para la suya. Los ensayos del novelista Alonso Cueto Caballero (1954; hijo de Carlos Cueto Fernandini) destacan por sus lecturas agudas de temas variados. Por ejemplo, en su ensayo sobre la evolución del amor en el tiempo, «De la pócima al viagra» (Cueto, 2005), Cueto menciona a escritores desde Jorge Isaacs hasta John Fowles, y novelas desde *Jane Eyre* hasta *El silencio de los inocentes*, para ilustrar su conclusión: en la época contemporánea el amor ha sido reducido de un nivel contemplativo a uno activo. *Valses, rajes y cortejos* (2005) y *Sueños reales* (2008) de Cueto pueden verse como semejantes en lo formal, aunque caracterizados por una visión mucho más crítica, a *Vidas escritas* (2000) del novelista español Javier Marías. En «El invierno esencial de Lima», su meditación sobre esta estación en su ciudad natal, incluida en *Valses, rajes y cortejos*, Cueto trae a colación las reflexiones de Poe y Melville sobre la blancura primordial y la asociación de este color con el terror y la miseria. En *Juan Carlos Onetti: el soñador en la penumbra* (2010), comenta tanto la temática como los motivos psico-simbólicos en la obra del gran escritor uruguayo, dando una idea del mundo del escritor y de qué está en juego en este. Efraín Kristal (1959), especialista en literatura comparada y estudios hispánicos, escribió en inglés uno de los mejores libros sobre Vargas Llosa, *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa* (1999). (En el 2018, una versión en castellano fue publicada con el título de *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política*). También ha estudiado la obra de Borges, particularmente con relación al contexto cultural de su trabajo; igualmente ha escrito sobre teoría de la traducción y sobre estética en general. El acercamiento de Kristal es el de un humanista. Para él, el diálogo de la literatura con otras disciplinas constituye un cosmos fundamentalmente constructivo, aunque no necesariamente moral. El cosmopolitismo y la amplia preparación de Kristal no mitigan su determinación de ver la literatura como parte de la vida cotidiana. El libro de Francesca Denegri (1957), *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (1996), refleja la creciente relevancia de las escritoras y los estudios de género. El texto estudia figuras como Clorinda Matto de Turner y Flora Tristán y su papel en la política y la cultura de su época. El acercamiento de Denegri a las mujeres ilustradas no se limita a las preocupaciones feministas. Denegri ha enseñado en Gran Bretaña y ha viajado extensamente, especialmente por la India.

No todos los críticos contemporáneos pueden ser definidos generacionalmente. José Antonio Rodríguez Garrido (1957) ha escrito sobre el Lunarejo, así como sobre la literatura peruana del siglo XVII y principios del XVIII, incluyendo la escritura histórica y la oratoria pública de Pedro Peralta Barnuevo, como, por ejemplo, en «Pedro Peralta y Barnuevo y la sátira en la corte virreinal de Lima» (Rodríguez Garrido, 2009), así como sobre el Inca Garcilaso y la historia del teatro. Santiago López Maguiña (1949) enseña semiótica y también estudios culturales en la Universidad Nacional Mayor de

San Marcos. López Maguiña utiliza la semiótica para identificar conjuntos temáticos o ideológicos en escritores canónicos y así lo demuestra en sus trabajos sobre Ribeyro, por ejemplo «Lo humano y lo animal. Meditación semiótica sobre ‘Los gallinazos sin plumas’ de Julio Ramón Ribeyro» (2012).

Los críticos mencionados, al igual que aquellos que pertenecen a promociones más recientes, como por ejemplo Peter Elmore (1960), Cecilia Esparza (1961), José Antonio Mazzotti (1961), Rocío Silva Santisteban (1963), Luis Fernando Chueca (1965), Camilo Fernández Cozman (1965), Marcel Velázquez Castro (1969) y Víctor Vich (1970), emplean técnicas académicas y están al día en cuanto a los últimos desarrollos teóricos y críticos. Al mismo tiempo, están más cercanos a las prioridades éticas de los críticos discutidos en la primera parte de este ensayo, probablemente mucho más que sus colegas periodistas. Se ubican en la mitad de la carrera y por tanto les queda producir obras que representen la síntesis de sus conocimientos, como, para el caso de la generación del cincuenta ha hecho Oviedo en su historia literaria. La vitalidad, preparación y destreza teórica de este grupo presentan buenos augurios para la crítica peruana del siglo veintiuno. Sin embargo, esta debe enfrentar el cambio de estatus de algunas de sus preocupaciones tradicionalmente primordiales, como el mestizaje y el indigenismo. Los críticos actuales tienen aspiraciones y enfrentan retos muy diferentes a los que marcaron la trayectoria de los críticos de la modernidad tardía.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballón Aguirre, Enrique (1986). *La poética de César Vallejo: Un caso especial de escritura*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Baquerizo Baldeón, Manuel (1998). *La conciencia de la identidad en la literatura de costumbres de la Sierra Central*. Huancayo: Centro Cultural José María Arguedas.
- Braudel, Fernand (1948). Le livre de Luis Alberto Sánchez: «Y-a-t-il une Amérique Latine?». *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, 3, 467-471.
- Bueno Sánchez, Raúl (1984). Reseña de Arguedas o la utopía de la lengua por Alberto Escobar. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10(2), 350-352.
- Bueno Sánchez, Raúl (2006). La vecina otredad: viajeros hispanoamericanos por el Brasil. En Amelia Roy y Elena Altuna, eds., *Literatura e imaginario político. De la colonia a nuestros días* (pp. 109-124). Córdoba, Argentina: Alción.
- Bueno Sánchez, Raúl (2009). *Borges: crítica de la modernidad, y la narrativa postmoderna y desafueros de la postmodernidad*. www.ciencias.org.ar/user/files/buenochavez09.pdf. Consulta: 21/1/16.

- Bueno Sánchez, Raúl (2010). Globalización y la nueva ecología cultural. En *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina* (pp. 193-210). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Castro-Klarén, Sara (2011). *The Narrow Pass of Our Nerves: Writing, Coloniality and Postcolonial Theory*. Madrid: Vervuert.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (2012). *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chang-Rodríguez, Raquel & Marcel Velázquez Castro (2017). Prefacio a la colección: «Las historias literarias en el Perú: balance crítico y nueva propuesta» (pp. 11-58). En Juan Carlos Godenzzi y Carlos Garatea, eds., *Literaturas orales y primeros textos coloniales*. Primer volumen de la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Casa de la Literatura Peruana.
- Cisneros, Luis Jaime (1980). Un ejercicio de estilo del Lunarejo. *Lexis*, 7(1), 133-158.
- Cornejo Polar, Antonio (1979). Reseña de *La experiencia europea de Mariátegui* por Estuardo Núñez. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5(1), 165-167.
- Cornejo Polar, Antonio (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24(1), 7-11.
- Cueto Caballero, Alonso (2005). *Valses, rajes y cortijos*. Lima: Peisa.
- Cueto Caballero, Alonso (2008). *Sueños reales*. Lima: Seix Barral.
- Cueto Caballero, Alonso (2009). *Juan Carlos Onetti: soñador en la penumbra*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Cueto Fernandini, Carlos (1949). *Baltazar Gracián y la idea del hombre*. Lima: Ed. Médica Peruana.
- Delgado, Washington (1980). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikachay.
- Denegri, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán.
- Escajadillo, Tomas G. (ed.) (1973). *Narrativa norteamericana clásica*. Lima: Ecoma.
- Escajadillo, Tomas G. (1986). *Narradores peruanos del siglo XX*. La Habana: Casa de las Américas.
- Escajadillo, Tomas G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.
- Escobar, Alberto (1964). *El cuento peruano, 1825-1925*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Escobar, Alberto (1970). *La partida inconclusa*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Escobar, Alberto (1972). *Lenguaje y discriminación social en América Latina*. Lima: Milla Bartres.
- Escobar, Alberto (1973a). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.

- Escobar, Alberto (1973b). *Antología de la poesía peruana. Tomo 1 (1911-1960)*. Lima: Peisa.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Garatea, Carlos (2017). Los primeros años del español en el Perú. En *Historia de las literaturas en el Perú. Vol. 1. Literaturas orales y primeros textos coloniales*, editado por Juan Carlos Godenzzi y Carlos Garatea (pp. 105-126). Lima: Fondo Editorial PUCP y Casa de la Literatura Peruana.
- García Bedoya, Carlos (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: UNMSM.
- González Vigil, Ricardo (1991). *El Perú es todas las sangres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gutiérrez, Miguel (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.
- Gutiérrez, Miguel (1999). *Faulkner en la novela latinoamericana*. Lima: San Marcos.
- Kristal, Efraín (1999). *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lauer, Mirko (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lauer, Mirko & Vera Lauer (2006). *La revolución gastronómica peruana*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Loayza, Luis (1974). *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul.
- Loayza, Luis (1990). *Sobre el 900*. Lima: Hueso Húmero.
- Loayza, Luis (2000). *Libros extraños*. Valencia: Pre-Textos.
- López Maguiña, Santiago (2012). Lo humano y lo animal. Meditación semiótica sobre 'Los gallinazos sin plumas' de Julio Ramón Ribeyro. *Letras*, 118, 7-64.
- Martos, Marco (2012). *Las fronteras de la poesía. Ensayos críticos*. Lima: Lapix.
- Martos, Marco (2014). *Poética de César Vallejo*. Lima: Cátedra.
- Núñez, Estuardo (1932) *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Núñez, Estuardo (1961). *José María Eguren: vida y obra, antología, bibliografía*. Nueva York: Hispanic Institute.
- Núñez, Estuardo (1970). *El nuevo Olavide: una semblanza a través de sus textos olvidados*. Lima: Imprenta P. L. Villanueva.
- Núñez, Estuardo (1973). *El Perú visto por los viajeros*. Lima: Peisa.
- Núñez, Estuardo (1989). *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú: apuntes documentales con algunos desarrollos histórico-biográficos*. Lima: Concytec.

- Núñez, Estuardo (1994a). *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: UNMSM.
- Núñez, Estuardo (1994b). *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui*. Lima: Amauta.
- Núñez, Estuardo (1998). *Ricardo Palma, escritor continental: las huellas de Palma en los tradicionistas hispanoamericanos*. Lima: Banco Central de Reserva.
- Núñez, Estuardo (2001). *Los tradicionistas peruanos*. Lima: Laberintos.
- Oquendo, Abelardo (ed.) (1973). *Narrativa peruana. 1950/1970*. Madrid: Alianza.
- Oquendo, Abelardo (2014). Aquí suele regalarselo el adjetivo ‘gran’. Todo buen poeta es un ‘gran’ poeta. Y no es así. Abelardo Oquendo, seis décadas con agudeza. Entrevista por Dante Castro. *Buensalvaje*, 12, 14-15.
- Ortega, Julio (1984). *The Poetics of Change: The New Spanish-American Narrative*. Trad. Galen D. Greaser. Austin: The University of Texas Press.
- Ortega, Julio (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Ortega, Julio (1991). *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Oviedo, José Miguel (1997-2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4 volúmenes. Madrid: Alianza.
- Reisz Candreva, Susana (1986). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: PUCP.
- Reisz Candreva, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Rodríguez Garrido, José (2009). Peralta y Barnuevo y la sátira en la corte virreinal de Lima. En Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, eds., *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial* (pp. 386-402). Pamplona: Universidad de Navarra.
- Sánchez, Luis Alberto (1933). *América: novela sin novelistas*. Lima: Librería Peruana.
- Sánchez, Luis Alberto (1945). *¿Existe América Latina?* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, Luis Alberto (1972 [1962]). *Breve tratado de literatura general*. Madrid: Rodas.
- Sánchez, Luis Alberto (1975). *Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: Imprenta P. L. Villanueva.
- Sánchez, Luis Alberto & José Miguel Oviedo (1972). *Conversaciones: Luis Alberto Sánchez y José Miguel Oviedo*. Lima: Mosca Azul.
- Silva-Santisteban, Ricardo (editor) (1977). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Universidad del Pacífico.
- Silva-Santisteban, Ricardo (editor) (2000). *Antología general del teatro peruano. Teatro quechua*. Vol 1. Lima: PUCP.

- Silva-Santisteban, Ricardo (editor) (2000). *Antología general del teatro peruano. Teatro colonial. Siglos XVI y XVII*. Vol 2. Lima: PUCP.
- Silva-Santisteban, Ricardo (editor) (2000). *Antología general del teatro peruano. Teatro colonial. Siglo XVIII*. Vol 3. Lima: PUCP.
- Silva-Santisteban, Ricardo (editor) (2001). *Antología general del teatro peruano. Teatro republicano*. Vol. 4. Lima: PUCP.
- Silva-Santisteban, Ricardo (editor) (2002). *Antología general del teatro peruano. Teatro republicano. Siglo XX-XXI*. Lima: PUCP.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2002). La poesía de José María Eguren: modernismo y modernidad. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 35, 47-66.
- Tamayo Vargas, Augusto (1957). *Literatura peruana y literatura brasileña a través de los siglos*. Lima: UNMSM.
- Tamayo Vargas, Augusto (1965). *Literatura peruana* (2 vols.). Lima: UNMSM.
- Tauro, Alberto (1946). *Elementos de literatura peruana*. Lima: Palabra.
- Tauro, Alberto (1960a). Crónicas de Japón. Separata de la *Revista Letras*, 64.
- Tauro, Alberto (1960b). *Teatro en Tokio*. Lima: Servicio de Publicaciones.
- Tauro, Alberto (1961). Crónicas de las Filipinas. Separata de la *Revista Letras*, 65.
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1975). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Taurus.
- Vargas Llosa, Mario (1990). *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, Mario (2004). *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los miserables*. Madrid: Alfaguara.
- Zubarrieta, Armando (1968). *Perfil y entraña de «El Caballero Carmelo»*. Lima: Universo.

ANTONIO CORNEJO POLAR: LA HETEROGENEIDAD CULTURAL Y LITERARIA EN EL MUNDO ANDINO

Santiago López Maguiña

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

INTRODUCCIÓN

La obra crítica de Antonio Cornejo Polar (Arequipa, 1936-Lima, 1997) es una de las más innovadoras en el proceso por el cual, como sostiene Raúl Bueno Chávez, América Latina se piensa a sí misma (Bueno Chávez, 1996, 2004). Este es un movimiento que comienza a desarrollarse sobre todo en los años setenta, bajo el condicionamiento de una serie de factores sociopolíticos y culturales. El *boom* de la novela latinoamericana, las convulsiones producidas por la Revolución cubana y otros proyectos de cambio social, y el ánimo cada vez más intenso de formar una cultura con características propias, distintas de la europea, hacen que en esta época se sienta con fuerza la necesidad de una afirmación de identidad. En ese horizonte, diversos críticos literarios, en distintos países del continente americano —tanto en el norte como en el sur— encuentran que para dar cuenta de las expresiones literarias que se producen en América Latina debe construirse una teoría propia. Constatan que los modelos forjados en los medios académicos europeos no constituyen un instrumento adecuado, pues son sistemas formados para explicar textos y discursos de culturas que no han sufrido procesos de conquista y colonización como los ocurridos en América. No han sufrido la imposición de una cultura extraña, no han experimentado transculturaciones forzadas, hibridaciones, acomodaciones y amalgamamientos obligatorios. Varios son los críticos que se empeñan en el propósito de lograr ese propósito y tres de los más significativos son Alejandro Losada, Carlos Rincón y Ángel Rama, grupo en el que hay que incluir a Antonio Cornejo Polar.



Imagen 1. Antonio Cornejo Polar. Cortesía de Gonzalo Cornejo Soto, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP).

Todos ellos proceden del campo de los estudios literarios y se han formado en el horizonte de la estilística, que en el Perú tuvo a Alberto Escobar (ver el ensayo de Birns en este volumen) entre sus principales propulsores, mencionado aquí por la influencia que ejerció sobre Antonio Cornejo Polar. Cada uno de ellos comienza a formar sus discursos teóricos gracias a una reflexión que recibe el aporte del estructuralismo, del marxismo y de las ciencias sociales latinoamericanas en distintos grados. Todos tratan de ofrecer una visión que no se limita al estudio de los textos, y buscan explicarlos en el contexto de la sociedad y de la historia. Consideran que la literatura no responde solo a la determinación de individuos, sino de actores implicados en la vida de las sociedades, cuya obra expresa y representa los imaginarios de las colectividades. De ese modo, estudiar la literatura equivale también a estudiar y explicar una cultura.

Hay que destacar que esa intención tiene la finalidad específica de conocer la cultura con instrumentos conceptuales y analíticos propios. La literatura y la cultura latinoamericanas, se pensaba entonces y aún se piensa, tiene características específicas que requieren de un sistema de conocimiento apropiado. Para Antonio Cornejo Polar, la más importante es su carácter heterogéneo, el hecho de que se hallan conformadas

por sistemas significativos que internamente son incapaces de constituir una nueva unidad mestiza, punto en el que tiene una visión distinta a la defendida por Néstor García Canclini, quien cree que es posible constituir formaciones híbridas (García Canclini, 1990).

La obra de Antonio Cornejo Polar es parte de la gran reflexión que se desarrolla en el campo académico mundial sobre el fenómeno colonial y poscolonial, como resultado de la globalización y de los desplazamientos poblacionales y culturales que se dan en el mundo. Forma conjunto con el trabajo desarrollado por intelectuales como Edward Said, que concentra sus meditaciones en Medio Oriente (2007), y Homi Bhabha (2003), que las ubica en la India, para mencionar a dos de los más significativos de una vasta lista. En este ensayo se hará una introducción a la obra de Cornejo Polar a partir de la sistematización de su principal libro, *Escribir en el aire*.

1. LA ESCISIÓN CULTURAL ANDINA

En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Antonio Cornejo Polar explica que la cultura andina, tal como se presenta aun hoy en día, experimenta una escisión constitutiva. La integran dos sistemas comunicativos, e incluso muchos más, pero sobre todo dos sistemas semióticos, dos sistemas de significación. Uno cuyo centro de referencia y de irradiación semiótica es la escritura, y otro cuyo centro de referencia y de difusión semiótica es la oralidad. La primera es soporte material de las prácticas del poder estatal, del saber institucionalizado, del arte universitario, de la vida cotidiana urbana. La segunda es soporte material de las prácticas del poder, el saber, el arte de las sociedades analfabetas o de las que por su posición periférica no se han integrado plenamente en el sistema de la escritura y, en mayor o menor medida, participan de formas de vida rurales, distantes del Estado. Son sistemas distintos y antagónicos que desde el punto de vista comunicativo no se traducen entre sí de manera óptima. Por el contrario, prevalece entre ellos el malentendido.

El encuentro de Cajamarca entre el Inca Atahualpa y Francisco Pizarro es la escena primordial de esa incompatibilidad comunicativa y semiótica. Aunque Cornejo Polar recoge del psicoanálisis la categoría de escena primordial, no la usa en el sentido que tiene en esa disciplina, sino como una escena que la memoria cultural andina ha privilegiado por su fuerte intensidad traumática y por la extensión espacial y temporal de su difusión en distintos tipos de representación, más allá de la fractura semiótica que la caracteriza. Es una escena que se mantiene hoy en día en la memoria de las poblaciones andinas con el mismo impacto afectivo que el que habrían experimentado en el siglo XVI. En este punto, no debe pasar desapercibido el hecho de que a pesar de ser un suceso representado y, en consecuencia, perteneciente a la dimensión de lo imaginario,

sigue viviéndose entre los pobladores de la región andina como una serie de acciones que efectivamente siguen ocurriendo, es decir, sigue ocurriendo en un sentido práctico y evidente. Se trata de un curso de acción abierto, de acuerdo a la definición que Jacques Fontanille da de la noción de práctica, desde un punto de vista semiótico (Fontanille, 2014, pp. 38-40). Este evento se repite todos los años, durante la celebración de fiestas patronales en distintos lugares del Perú, y por tanto tiene un carácter ritual. Podría decirse que es una huella constitutiva del sentido de vida en esas comunidades, lo que le da su condición de evidencia en el mundo en el que se despliega.

1.1. Dos interpretaciones hispanas

1.1.1. Las crónicas pretoledanas

El encuentro entre Atahualpa y Pizarro aparece primero en las crónicas de la conquista, y en particular en las de los cronistas postoledanos, incluidas las que llevan la autoría del Inca Garcilaso de la Vega (Mazzotti, 2017) y de Guaman Poma de Ayala (López Baralt, 2017). Más tarde es registrado en obras y representaciones teatrales cuyo origen puede datarse hacia mediados del siglo XVI y que han sido escenificadas hasta el siglo pasado (Itier, 2017), pero se interpretan aún bajo formas teatrales y danzas en fiestas patronales en diversas poblaciones de la región andina. Forma parte, en consecuencia, de discursos, prácticas teatrales rituales y festivas que pertenecen tanto a la cultura de la escritura como a la de la oralidad. Tiene un carácter transversal. En resumen apretado, la acción principal ocurre cuando el Inca, que ha recibido del padre Valverde un libro —que puede ser la Biblia o un sucedáneo—, lo arroja al suelo después de fracasar en su intento de identificarlo y de entenderlo. Es un desenlace que Pizarro y sus huestes esperan para acudir con sus armas más mortíferas que las de los indios para capturar al soberano y someter a su séquito.

El análisis en el que Cornejo Polar se centra no es, sin embargo, el de la propia acción, sino sus modos de interpretación. Se interesa, en consecuencia, en los procesos de enunciación. En las crónicas españolas del siglo XVI y del siglo XVII se encuentran dos tipos de interpretación. En las de la conquista, escritas por testigos presenciales o que escucharon versiones de quienes vieron al Inca tirar el libro al suelo, el suceso es interpretado como un signo inequívoco de ignorancia y de barbarie que marca a partir de allí la representación hispano-europea de los indígenas peruanos bajo los términos de la oposición entre sabiduría —relacionada al conocimiento de la escritura, que acerca a quienes la poseen al entendimiento de Dios, creador del hombre y del mundo— e ignorancia —relacionada con la oralidad, que desconoce la escritura—. Los cronistas buscan dejar constancia de que los indios con quienes se quiere dialogar son incapaces de entablar relaciones comunicativas satisfactorias, en la medida en que

carecen de las condiciones necesarias y de la disposición para reconocer los signos del saber y de la fe, lo cual es determinante. Si no se someten es porque están impedidos de rendirse a Dios. No son aptos para el saber, porque no son propensos a dejarse subyugar por los efectos mágico- maravillosos del objeto libro, en el cual se inscribe la palabra de Dios. Toda la secuencia, al mismo tiempo, corresponde a la ceremonia del *requerimiento* que los conquistadores efectuaban para legalizar el acto de toma de posesión de tierras. Se notificaba a los nativos poseedores que debían hacer acto de acatamiento y sujeción a Dios, a la única religión verdadera y al Rey, lo que implicaba someterse a su servicio y transferirles el dominio de sus posesiones. Era una propuesta hecha luego de haberse narrado la historia bíblica del origen del universo y del mundo y luego de haberse comunicado que Jesucristo era el único Dios verdadero y el Rey de España su principal intermediario en la tierra. El acto presuponía, tanto desde el punto de vista español como indígena, que el Inca y sus vasallos entendieran lo que se les proponía y, por lo tanto, deberían aceptarlo. Por eso el gesto del Inca es interpretado también como un acto de rebeldía: el rechazo de una proposición justa, fundada en doctrinas verdaderas y superiores. El soberano, que se supone entiende lo dicho por el padre Valverde, debería haberse inclinado ante el libro maravilloso. O debería haberse acomodado a la fuerza impositiva emanada del libro sagrado y por ello rendirse ante él. Esa es una espera interpretativa que no coincide con la actuación efectiva del Inca, pues este no es capaz de realizar esa correcta interpretación. Así, la actuación hermenéutica de los españoles la presupone desde antes de que se produzca, lo que hace ver al intérprete contemporáneo que la práctica del *requerimiento* era una puesta en escena, una simulación.

Ante el rechazo del Inca, sin embargo, los españoles se decepcionan. Su espera interpretativa debió de todas maneras realizarse, puesto que era voluntad divina que así ocurriera, y puesto que el libro maravilloso tenía de todas maneras que haber afectado positivamente al Inca y a su séquito de forma automática y milagrosa. El rechazo expresado por el soberano, si bien determinado por la torpeza y por la ignorancia expuestas en signos inequívocos, es percibido en último término como una resistencia rebelde.

1.1.2. Las crónicas postoledanas

En las crónicas posteriores se produce un cambio de eje temático, tanto respecto a la representación como a la interpretación del suceso (la otra escena). El rechazo del libro ya no se sitúa en la zona de lo mágico religioso (en la zona del imposible embeleso por el libro), sino en la de una prueba de interpretación. El Inca no arroja el libro al suelo porque no se siente subyugado, sino porque no logra entenderlo. Este es también un eje que se extiende en un escenario entre dos modos de comunicación regidos por

códigos diferentes, un sistema oral y otro fundado sobre todo en la escritura. «Si en muchas versiones el Inca arroja el libro porque no ‘oye’ ninguna ‘voz’ que confirme lo que Valverde le ha dicho, en todas se hace hincapié —con inevitable pero sesgada referencia a la lectura— en su *mirada*, casi como si fuera el germen de un acto que debería conducir al desciframiento de la letra» (Cornejo Polar, 1994, p. 36). Cornejo Polar comenta a continuación: «En todo caso hay un buen trecho entre el Inca que no sabe abrir el libro y el que lo mira y hojea con curiosidad» (p. 36). Es el trecho entre el torpe ignorante y el hábil curioso, que busca algún tipo de saber, o las señas de algún tipo de inteligibilidad. A pesar de ello, las crónicas posteriores a las de la conquista coinciden con estas en presentar el encuentro de Cajamarca como la historia del libro que no le dice nada al Inca, razón por la cual él y su pueblo quedan subordinados a un nuevo poder plasmado en la letra. La incapacidad del Inca para entender la escritura integrada al libro es percibida por los cronistas como un «fracaso» y esa muestra de «ignorancia» los sitúan a él y a su pueblo en el mundo de la barbarie. El signo mayor de la alteridad en ese universo semántico corresponde en consecuencia al analfabetismo, que en esa situación se convierte en condición para hacer de los nativos «objetos pasibles de conquista» (p. 38). Quienes más tarde serán llamados «indios» sufren una conversión: de cumplir rol de sujetos en sus propios escenarios prácticos, pasan a cumplir rol de objetos en los escenarios que los españoles implantan tras la ceremonia del requerimiento.

Como el Inca no se rinde y, en cambio, se rebela, el acto por el cual se arroja el libro al suelo forma parte de un acto de rebelión; igualmente, expresa ignorancia respecto a la escritura, e incapacidad para dejarse convencer por la palabra sagrada. «Al ignorar la letra, Atahuallpa está ignorando a la vez al rey y a Dios: doble ignorancia que, en la época, se confunde en un solo pecado imperdonable» (p. 38). Antonio Cornejo Polar apunta a continuación que muchos de los conquistadores eran analfabetos, mientras otros leían en voz alta. Por esa razón, «Atahuallpa y su séquito no eran una excepción o una rareza» (p. 39). Sin embargo, llama la atención que su comportamiento frente a la escritura haya sido escarnecido y castigado. La actuación española es sorprendente, más aún si se tiene en cuenta que en la Europa coetánea de la conquista, incluso tiempo después, la letra no se había impuesto a la voz, «y en más de un sentido era esta la que encarnaba el Poder; inclusive dentro del universo de la religión» (p. 39).

1.2. La escritura como símbolo de poder en los Andes

De todas maneras, en los Andes la escritura asume desde el inicio de la conquista «la representación plena de la Autoridad» (p. 39). Es un punto complejo. La asociación entre escritura y poder tiene en los Andes una especificidad que debe ser considerada para hacer su historia: «la conquista y colonización de un pueblo por

otro, radicalmente diverso, [...] hace que los conflictos entre la voz y la letra tengan un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido —mucho más fuerte— que los que aparecen dentro del desarrollo orgánico de una sola sociedad o de sociedades relativamente similares» (p. 39). A párrafo seguido Antonio Cornejo Polar aclara: «La escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio» (p. 39). La oposición entre escritura y oralidad en la sociedad española no es excluyente. La escritura ocupa un lugar central, cerca al poder, y la oralidad un lugar periférico, lejos del poder; pero la primera no se ha mimetizado con la soberanía, ni la segunda con la posición de lo subalterno. Esta participa incluso en los ejercicios del poder. La asociación de las modalidades de comunicación con este no llega a ser integral y, en consecuencia, la escritura y la oralidad no se presentan como términos antagónicos. En los Andes, en cambio, la escritura se asocia con el poder desde el inicio de la conquista y la oralidad con su falta. La primera se ubica en el centro, mientras que la oralidad se sitúa en la periferia. La escritura se implanta en los Andes después de haber fracasado como un medio de comunicación. Se rechaza su carácter mediador a través del libro sagrado. Ahora bien, lo que se rechaza son las sagradas escrituras y con ellas la soberanía de los reyes de España. Pero esas sagradas escrituras son el suplemento de la voz de Dios. Están en lugar de su palabra. Lo que se rechaza, en último término, es la palabra divina. Es ese rechazo el que se castiga. La escritura entra entonces en los Andes como un castigo. La violencia del castigo hace posible su implantación como símbolo de soberanía. El libro maravilloso del que emana el mandamiento afable de subyugación no es entendido; en cambio se rechaza el libro y con él la escritura, lo que trae como consecuencia el castigo. Aquí nace una pregunta, ¿la escritura habría ocupado el lugar de la soberanía dominante de haber sido aceptada por el Inca? ¿El protocolo español así lo consideraba? ¿Se implanta como dominante a causa del rechazo y del castigo? Debe esperarse un poco para encontrar la respuesta.

1.3. El libro que fracasa por su propia incapacidad: otra interpretación

Hay una lectura distinta del episodio. El libro no fracasa como mediador por la incompetencia de los destinatarios, sino como resultado de la propia incapacidad del libro. Los españoles no debían haber esperado que el libro funcionara como texto, y, en cambio, sí como objeto maravilloso: «Como recurso [objeto] mágico-religioso, frente al cual el Inca debía quedar rendido: ‘maravillado’ por las ‘letras’ o, —da lo mismo— por el ‘papel’» (Cornejo Polar, 1994, p. 39). Los españoles creían, en suma, que el libro sagrado podía obrar por sí mismo el acatamiento del Inca a los poderes religiosos y políticos de los españoles. Pero esa percepción no podía esperarse de Atahualpa y los indios de Cajamarca, que sacralizarán la escritura mucho más tarde. Cornejo Polar

escribe que «el libro aparece en Cajamarca no como instrumento de comunicación sino como objeto sagrado —por eso mismo digno de acatamiento y capaz de producir revelaciones y milagros fulgurantes» (p. 39)—. De hecho, el libro aparece entonces como cuerpo y como sujeto —un ser viviente—. Es encarnación de la palabra viva de Dios, que se ofrece para ser compartida y acceder a valores divinos, lo cual presupone la sumisión a los mandamientos y a las leyes religiosas y políticas. El orden religioso y el político durante el siglo XVI se hallaban unidos; la fe católica implicaba la fidelidad al poder real y en él el objeto libro es central. El objeto libro sagrado lleva la palabra de Dios y por ello se halla dotado de poderes, y prefigura prácticas políticas y religiosas de soberanía y de sumisión en un orden jerárquico.

1.3.1. El libro como instrumento de incomunicación y de poder

Hay otras versiones del incidente de Cajamarca que se hallan en las crónicas postoledanas, como la conciliadora del Inca Garcilaso de la Vega. Sin embargo, la inscrita en la memoria colectiva y cuyas acciones se repiten hoy a través de diversos medios materiales y en distintos escenarios reales que siempre remiten al primigenio, es la versión del Inca arrojando la Biblia al suelo y en la cual «Valverde llama a la guerra a los españoles para vengar tal ultraje» (Cornejo Polar, 1994, p. 45). En las crónicas, por otro lado, «siempre que aparece el libro como “personaje” del encuentro de Cajamarca, no pueden dejar de construirlo imaginariamente como símbolo explícito o tácito de la incomunicación substancial que subyace, corroyéndolo, en el “diálogo” inaugural y premonitorio entre la voz del Inca Atahualpa y la letra del padre Valverde» (p. 45). «Lo esencial es [...] que la escritura ingresa en los Andes [...] [en un] horizonte [...] [de] orden [...] y [de] autoridad, [...] como si su único significado posible fuera el Poder» (p. 48). En esa dirección, la oralidad andina queda excluida del campo de la política central de los aparatos del Estado. Antonio Cornejo Polar afirma que la oralidad en los Andes queda «huérfana de una materialidad» capaz de «confirmar sin atenuantes su propia verdad y como diluida en voces que la memoria (la de las crónicas hispánicas puesto que las quechuas casi eluden del todo el asunto) recoge sin interés, como al desgaire» (p. 48). Por fin concluye: «El triunfo inicial de la letra es en los Andes la primera derrota de la voz» (p. 48).

1.4. La escena de Cajamarca en la práctica de las danzas y las representaciones teatrales andinas

El incidente de Cajamarca, sin embargo, no solo ha sido recogido por la escritura alfabética en las crónicas. Fuera del discurso de esas relaciones, el mismo hecho es rememorado en materias distintas y según formas diferentes. La misma escena ya no se expresa en narraciones escritas sino en danzas o en «representaciones que algo

abusivamente se suelen denominar “teatrales”» (Cornejo Polar, 1994, p. 52). El estudio de estas expresiones permite destacar varias diferencias entre ellas y las crónicas, que tienen consecuencias significativas fundamentales en la delimitación y caracterización de la cultura en la región andina. Antonio Cornejo Polar señala, en primer lugar, que las historias y las narraciones de las crónicas están obligadas, bajo los términos de la escritura alfabética, a disponerse en «un orden lineal y finito». Eso trae como consecuencia que las acciones se parcelen y formen secuencias de acuerdo a un orden en el que cada suceso se haga irreversible y, sobre todo, se establezca con precisión un final. Las crónicas, que etimológicamente aluden al tiempo, organizan narrativas congeladas en el pasado con un comienzo y un final definitivos. Las crónicas pueden leerse de diversas maneras y encontrarse en ellas varios y contradictorios sentidos. Hay una suerte de torneo hermenéutico, incluso entro los críticos en torno a los *Comentarios reales* y *Nueva crónica y buen gobierno*, que apunta a conseguir la interpretación más original. Es, sin embargo, imposible añadir nuevas acciones a la narración y modificar sus «contenidos empíricos» (p. 51). Los bailes y las representaciones teatrales que se realizan en las fiestas patronales, en cambio, desarrollan la misma historia, pero en ellas las acciones pueden sufrir cambios, sobre todo al final. En muchas, la puesta en escena puede terminar de una manera contraria a la que ocurre en la narración de las crónicas. En las narraciones acaba con la captura y ejecución del Inca; en las danzas y representaciones teatrales de las ciudades y los pueblos andinos, más bien el capitán Francisco Pizarro es quien es capturado y condenado, e inclusive el curso de las acciones puede modificarse de acuerdo a una serie de circunstancias, una de las cuales es el factor político. Se sabe, por ejemplo, que cuando Luis Pardo, un famoso bandolero tipo Robin Hood de la sierra norte del Perú, a treientos kilómetros de Lima, cumplía en esas representaciones el rol de Inca, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la contienda terminaba con la captura y castigo de Pizarro. En algunas celebraciones en las cuales se pone en escena la muerte de Atahualpa, las acciones son interrumpidas antes de la ejecución. Esos actos, interpreta Cornejo Polar, son consecuencia de una memoria que opera «algo así como una “suspensión de la historia”» (p. 52), lo que en primer lugar «resta tragicidad al episodio y reafirma el ánimo festivo de la celebración popular» (p. 52), pero, sobre todo, en segundo lugar, «abre la posibilidad de que la historia termine de distintas maneras» (p. 52). Es más, en tales representaciones, se despliega «otra historia» (p. 53), no solo en el sentido de que se recorta su secuencia de distinta forma, ni porque se modifican los hechos, «sino —fundamentalmente— porque no [se] cree en la univocidad de los acontecimientos, únicos y definitivos, ni en su cancelación dentro de una cronología que se va agotando a sí misma por su irrepitibilidad» (p. 53). En el baile «la historia sigue abierta» (p. 53) y puede desembocar por esa razón «en varios desenlaces posibles» (p. 53).

Las representaciones de la muerte del Inca, en tanto tienen un carácter ritual, evocan la historia tanto como la renuevan simbólicamente. Aquí hay que señalar que Antonio Cornejo Polar hace observaciones que, años después, en el horizonte teórico de la semiótica fundamental, hará Jacques Fontanille (2008) sobre la diferencia entre narración y práctica ritual, ambas manifestaciones situadas en el mismo proceso de producción semiótica, aunque en distinto nivel. Cornejo Polar, por su lado, ubica la narración en el campo de la escritura y de la historia, mientras localiza el ritual en el campo de la oralidad y del mito. A partir de esa distinción se puede precisar que la narración de la historia registrada en la materia y en las formas de la escritura es fija e inmodificable, mientras que en la de las danzas y las representaciones es variable y cambiante. Hay, sin embargo, una recurrencia que se mantiene en el tiempo: un esquema básico, un programa general, formas reconocibles e invariables. Asimismo, hay un margen de innovación y de acomodación estratégica a las nuevas circunstancias históricas, muy flexible en el caso de los bailes y representaciones teatrales. El campo de la oralidad abierto por medio de esas prácticas presenta una dimensión interpretativa muy activa y creativa, que parece no tener la escritura. Esta mantiene una fijeza que hace fiables sus contenidos, lo que no significa, sin embargo, que las historias narradas oralmente, bailadas y representadas, a pesar de que suelen alterar los acontecimientos, no sean fieles a la historia. Lo son, pero en una lógica de constante hervor. Desde ese punto de vista, los distintos desenlaces que muestran las puestas en escena de la muerte del inca, «que [...] sufrió la pena del garrote, que fue degollado, que fue traspasado por la espada de Pizarro, que fue fusilado, que fue ahogado, que sus entrañas fueron comidas por el cóndor» (Cornejo Polar, 1994, p. 72), son *verdaderas*. La razón que propone Cornejo Polar es de tipo metafórico y mítico: «el Inca Atahualpa es [...] todo un pueblo (con sus muertes infinitas) y sus complejos mecanismos de imaginación y de memoria» (p. 72). La *verdad*, en consecuencia, no resulta de haber sido constatada y verificada, sino de una conexión entre un evento histórico y las distintas formas que la derrota y la destrucción de un pueblo han ido tomando en el correr del tiempo, desde que los españoles llegaron al Perú. Es una verdad que da lugar a evidencias distintas a las de las crónicas.

1.5. Tres modalidades enunciativas

En el análisis sobre el episodio de la muerte del Inca Atahualpa en Cajamarca se destacan formas de acuerdo a tres modalidades expresivas distintas: las crónicas, los bailes y las representaciones teatrales, que en el norte medio del Perú son denominadas *wankas*. Las danzas «suspenden» la muerte del Inca. Ella no ocurre o es postergada. En el *wanka*, instalado entre la escritura y la oralidad y basado en un libreto —aunque un libreto cuyo español se encuentre alterado hasta la ininteligibilidad por la oralidad

quechua—, la muerte del Inca no es imaginada como un hecho único y definitivo. En las crónicas el Inca sí muere. En el *wanka* también lo hace, «pero una y otra vez, en un fallecimiento [...] prolongado» (p. 72) que recuerda a Vallejo, «pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo» (p. 72).

Los textos del *wanka* remiten principalmente a una «carta» del Rey o de Pizarro a Atahualpa. Si bien esta lleva un contenido religioso, es, sobre todo, un discurso cuyo sentido primario está relacionado con el poder. En ese documento, la oralidad de los indios se transmuta en escritura y Cornejo Polar propone que se «puede imaginar que [...] [esa] transformación corresponde a la ambigua fascinación que sintió la cultura quechua por la letra» (p. 74), por el sistema de signos de la escritura incorporado «de inmediato a un orden misterioso y lleno de poder, capaz de trastornar el orden natural del mundo» (p. 74). Este es un punto importante, porque señala la ambigua actitud que mantuvieron los indios con respecto a la escritura, de incompreensión y de atracción: de sospecha respecto a la amenaza que podrían conllevar sus poderes y de fascinación por lo mismo.

Cornejo Polar interpreta la incapacidad de los indios para leer, que suele verse con cariz cómico, como un hecho trágico: expresión «de la injusta destrucción de un orden propio, justo y bueno» (p. 80). Pero en última instancia destaca, siguiendo a Walter Ong, que los textos teatralizan el encuentro de la cultura de la escritura con el de oralidad y la radical incompatibilidad comunicativa que se produce entre ellas. Es la discrepancia entre un modo de comunicar y de significar a partir de las acciones del cuerpo, de sus gestos y desplazamientos, y otro realizado mediante signos y materias que se separan del cuerpo. En último término, «en la representación pública de la muerte del Inca pueden desplegarse los poderes de la voz (y en buena parte de la voz quechua), mientras que a la escritura no le cabe más que objetivarse en el silencio de la carta o libro y generar respuestas (desconcertadas siempre) que también se instalan en la oralidad» (p. 83). En este punto se abre la oposición entre lo sonoro de la voz, ligada al cuerpo y a lo vivo, y lo silencioso, ligado a un objeto inerte como el papel y a lo muerto. Una técnica comunicativa relacionada con lo inmóvil o detenido se impone a una práctica similar que implica el movimiento y el dinamismo de todo el cuerpo. Eso trae como consecuencia la pérdida de lo natural, del ser originario.

1.6. El discurso de las crónicas y la práctica de la representación

Cornejo Polar hace apuntes de gran importancia al final del primer capítulo de su libro acerca de las condiciones bajo las cuales se produce el sentido en las crónicas y en las representaciones teatrales referidas a la escena de la muerte de Atahualpa. Las primeras forman una red de relaciones intertextuales en las que un texto remite a otro en una cadena que puede llegar a constituir una serie de copias. Pero a la vez cada una se

propone como «discursos cerrados que remiten a la persona del autor como instancia legitimadora de su sentido y de su verdad» (p. 85). El discurso cronístico intenta, en efecto, dar una versión testimonial de la historia para lo que resulta fundamental demostrar con referencias precisas que el cronista ha estado presente en el desarrollo de las acciones narradas y que posee la autoridad necesaria para contarlas (cf. Lozano, 1987). En segundo lugar, las crónicas están clausuradas en otro sentido: «la historia de lo que realmente sucedió (aunque sabemos que el discurso nunca copia los eventos) es el límite de su discurso» (p. 85). En el horizonte de lo que se considera sucedió: efectivamente, ellas han sido escritas bajo las normas de una concepción de la historia y de lo verosímil renacentista, en la que el comienzo y el final precisos definen hechos ocurridos una vez y para siempre, «inscritos en una grafía inmodificable» (p. 86).

La representación teatral festiva que constituye el *wanka*, en cambio, «aparece como un texto abierto a la colaboración ininterrumpida de muchos ‘autores’ que lo van modificando» (p. 86), al punto de «reformular su sentido global en la medida en que cambian el sistema de relaciones sígnicas que corresponden [...] a la matriz de todo significado» (p. 86). En esta forma decae o desaparece la figura del «autor» y es reemplazada por «la acción impersonal de los sujetos que no sienten la necesidad de identificarse» (p. 86). El texto no se sostiene enunciativamente en un individuo «ni se legitima en ella» (p. 86); por el contrario, valida su actuación discursiva y ritual «en las expectativas sociales y en el reconocimiento colectivo que pueda garantizar su supervivencia como comportamiento festivo-ritual-escénico de una determinada comunidad» (p. 86).

En segundo lugar, el *wanka* desarrolla un discurso histórico que sigue estrategias que no se acomodan con las que sigue la historia concebida a la manera occidental. El suceso del que da cuenta se evoca con «extraordinaria libertad» (p. 86). No «es narrado ni descrito sino hablado por voces inventadas, “teatrales”, que no pueden repetir un supuesto diálogo originario sino generar otro que tenga efecto ante un público presente que se siente vitalmente concernido» (p. 86). En oposición, la crónica «interpela a un lector solitario» (p. 86). El *wanka* «es íntegramente un acto público, que no tiene nada que ver con lo que sucede en los teatros sino, más bien, con los rituales colectivos» (p. 86).

La crónica tiene mucho de ficción, aunque se presenta, ante todo, como un discurso verdadero; los «dramas» andinos, si bien se presentan como representaciones ficcionales, tienen mucho de verdad: «no [...] una verdad factual y empírica, pero sí [...] la verdad de una conciencia de la historia como experiencia colectivamente vivida» (p. 87). La ficción y la verdad respecto a la muerte del Inca son efectos que resultan del tipo de acto semiótico que las produce. La verdad en las crónicas, según Cornejo Polar, es consecuencia de una demostración textual: el enunciador dice la verdad porque ha

sido observador directo de lo que se cuenta. En el *wanka* la verdad es validada por una población que se ve representada en la puesta en escena.

Respecto a la muerte del Inca, entre los discursos hispanos y las prácticas teatrales-rituales-festivas se marca una clara diferencia simbólica y cultural; a la vez, recorre a ambos un mismo curso de significación, aquel relacionado con «la constitución de un nuevo proceso histórico que afecta a todos» (p. 87). Sin embargo, crónicas y prácticas no forman un conjunto homogéneo. Cada una, por el contrario, presenta propiedades «mutuamente beligerantes y en más de un sentido incompatibles, pese a sus eventuales pero muy traumáticas interrelaciones» (p. 87). Antonio Cornejo Polar concluye: «la crónica es el reino de la letra, que en todo caso asimila y transforma las voces de la tradición oral, (...) las representaciones de la muerte del Inca, en sentido inverso, parten de una escritura azarosa pero se realizan en la plena dimensión de la voz» (p. 88). De esa conclusión deriva un corolario e hipótesis de una enorme importancia y acerca de la cual no se ha discutido suficientemente en el campo de los estudios literarios en Latinoamérica: en el debate entre la voz y la letra, «tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud» (p. 89). A la misma vez, sin embargo, sostiene con mayor énfasis a lo largo del libro que en ese sujeto, llamado más tarde sujeto migrante, conviven e interactúan contradictoriamente dos sistemas culturales incompatibles, comunicados entre sí: el representando por la voz del Inca en las crónicas españolas y en los ritos andinos, y el de la letra simbolizado en la escritura alfabética.

2. LOS DISCURSOS HOMOGENEIZADORES

Si la cultura andina es abisalmente heterogénea en su constitución básica y auroral, en el curso de su historia hay procesos que apuntan hacia la formación de una cultura en busca de superar esa separación. Hay textos y discursos desde el inicio del encuentro entre la cultura española y las culturas nativas que apuntan a suturar el abismo creado entre ambas. Son discursos atravesados por un deseo de homogeneidad, evidente en todo discurso. En Latinoamérica esos discursos aparecen especialmente en el siglo XIX, en tiempos de la emancipación, «cuando se hace imperioso imaginar una comunidad suficientemente integrada» (p. 92). Una de las primeras voces en expresar ese deseo fue la de un mestizo, la del Inca Garcilaso, quien intenta construir un universo armonizando las culturas antagónicas conectadas a partir de 1535, cuando los españoles llegan a tierras andinas. Cornejo Polar señala que Garcilaso, como es lugar común, enuncia una posición y un discurso autorizado para reunir múltiples escrituras

y «cree instalarse en una intersección utópica desde la que parecería poder realizar un ideal “panóptico”, globalizador y totalizante» (p. 96). A partir de allí «imagina la condición mestiza en términos de conjunción y síntesis» (p. 97). De acuerdo a una estrategia que procede del neoplatonismo, no contrapone el Incario a la conquista, sino que lo ve como parte de un proceso que recorre de la barbarie preincaica a la razón natural del incanato, y de allí «a la revelación divina» (p. 97) que alcanza a los indios con la conquista. Sin embargo, mediante el análisis se descubre en *Comentarios reales de los Incas* el despliegue de dos miradas contrapuestas respecto a la realidad. Dos puntos de vista subordinados a la manera cómo se designan los objetos y las cosas. Uno corresponde al español y otro al quechua, y a la vez ambos dependen de los sistemas culturales o de los epistemes a partir de los cuales la mirada es construida: uno letrado renacentista y otro formado en los términos mágico-míticos de los quechuas. «De ese modo la convergencia homogeneizante que cuidadosamente se teje en el discurso explícito, como discurso de la armonía, se deshila en el subyacente, apenas implícito donde lo vario y contradictorio, lo heterogéneo, reinstala su turbadora y amenazante hegemonía» (p. 99). Frente a la percepción de la unidad se define otra veta contrapuesta, que convive con ella: la percepción de un orden en el cual la conquista ha introducido una división «forzosa, difícil, dolorosa y traumática» (p. 99).

La dualidad entre la apreciación de una integración cultural homogeneizadora entre la cultura andina y la hispana como consecuencia de la conquista, y la percepción de su imposible amalgamamiento o mestizaje se encuentra en distintos textos que analiza Cornejo Polar. Estos textos proceden del siglo XVI, pero sobre todo de los siglos XIX y XX. La pretendida fusión cohabita con la efectiva separación, la cual se revela además como una relación jerárquica de dominio, tal como la presenta José de la Riva Agüero en la unión amorosa entre el capitán Garcilaso de la Vega, padre del cronista, y la madre de este, la princesa inca Isabel Chimu Ocllo. Si bien ambos son de procedencia noble, Riva Agüero observa que la madre del Inca Garcilaso no fue «sino la manceba del orgulloso Garcilaso» (citado por Cornejo Polar, 1994, p. 105). Más aún, para el capitán, la ñusta Isabel Chimu Ocllo fue «una de las tímidas flores que solazaron a los fieros españoles» (p. 105). Pasatiempo pasajero, estas mujeres fueron pronto desplazadas y reemplazadas como amantes y esposas por féminas de la misma estirpe que los conquistadores. El ideal de un mestizaje armonizador que para Riva Agüero representa la unión amorosa entre los padres del Inca Garcilaso, se acompaña de una subyacente mirada donde es evidente una relación de dominio y subordinación. El vínculo sexual no implicaba integración igualitaria y complementaria, tampoco social, cultural ni lingüística. Un esquema similar se halla en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, en una de las cuales, «Carta canta», ampliamente analizada por los especialistas, se desarrolla una historia lingüística. En esta, tras valorizar positivamente

«la gracia, la pertinencia e incisividad [sic] de la lengua popular, o tal vez [...] de una presunta lengua nacional [...] [el autor] propone una muy definida jerarquía lingüística [...] en la que el quechua cede ante el español, la oralidad ante la escritura y todo ante la autoridad de la Academia» (Cornejo Polar, 1994, p. 110).

No ha de hacerse el registro puntual de todas las otras ilustraciones de la dualidad constitutiva que Cornejo Polar estudia detalladamente, solo se hará un breve sobrevuelo. Tal dualidad es evidente en ese enorme corpus oficial formado por arengas, sermones, oraciones cívicas y discursos parlamentarios, formas de enunciación que apuntan a un público cuya principal materia comunicativa es la lengua oral. Todas ellas, en el plano del contenido, desarrollan dos operaciones simultáneas: la de «imaginar una comunidad nacional suficientemente abarcadora y ([...]) firme» (p. 118) en su faz homogeneizadora, y ocultar las evidentes diferencias del país real o, en último término, explicarlas «como defecto subsanable con mayor o menor rapidez y facilidad, casi siempre a través de la educación y a veces del progreso tecnológico» en su faz heterogenizante (p. 118).

En la proclama de la independencia por José de San Martín el 28 de julio de 1821, Cornejo Polar encuentra, mediante un sutil análisis, marcas y procedimientos enunciativos que revelan la ruptura *subjetiva* que habita en los niveles más profundos de la conciencia de los peruanos ilustrados y alfabetos de la costa, y que caracteriza también a los habitantes de la región andina del mismo sector social y cultural. En esa proclama al mismo tiempo «se instala una tersa armonía de un discurso que no advierte su propio conflicto» (p. 116). Cornejo Polar lo resume así: es «casi como si el Perú se hubiera fundado en el espacio escindido de una gran contradicción histórica, en la afilada intersección de un mundo arcaico, incapaz de imaginarse al margen de la trascendencia divina, y otro moderno, decidido a asumirse como producción humana» (p. 116).

El catedrático y ex rector de San Marcos encuentra en los discursos una dificultad interna: la de realizar un explícito ideal de unidad entre conciencias distintas, aun entre quienes participan del mismo universo simbólico y cultural. En la proclama de San Martín, esa contradicción aparece en la oposición entre una «vertiente premoderna» [que] «repite la razón del régimen monárquico y la convalidación religiosa de su imperio sobre las tierras conquistadas» (p. 116), que tiene un carácter específicamente colonial, y otra vertiente que apela a una voluntad popular de raíz moderna, que remitía a la decisión liberal, aunque difusa y débil, «de abolir el retraso y el oscurantismo virreinales con los atributos de una razón secular y progresista» (p. 117). Pero mucho más, ese discurso, sin proponérselo, prefigura «la sinuosa aptitud para ocultar la quebrada y beligerante realidad de la que nace y a la que pretende representar sin fisuras, al mismo tiempo que, sin duda, la niega y tergiversa» (p. 117).

El mismo proceso enunciativo se encuentra en el discurso independentista de José Domingo Choquehuanca Ayulo, descendiente de la antigua nobleza incaica. Este desarrolla una intencionalidad homogeneizadora, articulada en los dominios ideológicos de la cultura andina: integra una visión providencialista emparentada con la orientación del Inca Garcilaso de la Vega respecto de la historia prehispánica, que permite sustituir la figura del dios Sol de los incas con la figura del libertador Bolívar. Al mismo tiempo, agrupa racionalidades contradictorias y diferentes, difíciles de armonizar entre sí. En tres novelas del siglo XIX, *Cumandá* (del ecuatoriano Juan León Mera, 1879), *Ave sin nido* (de la peruana Clorinda Matto de Turner, 1889) y *Juan de la Rosa* (del boliviano Nataniel Aguirre, 1885), que a través de historias familiares y amorosas metaforizan el mundo posible de unidad racial y cultural entre sus poblaciones indígenas y criollas, se descubren también separaciones imposibles.

3. LA CONQUISTA DE LA ESCRITURA

A partir de la segunda mitad del siglo XX y bajo el influjo del socialismo y del vanguardismo, corrientes políticas y artísticas europeas, se inicia en la región andina un movimiento cultural y simbólico que intenta la recuperación del discurso de la oralidad y de lo indígena. Esta corriente intenta recuperar un discurso desplazado y perdido por la imposición de la escritura y, a la vez, es un movimiento de apropiación de la letra por parte de la voz. La novela indigenista juega un papel importante en estos desarrollos. En el plano del contenido, esas novelas expresan la oposición central entre lo arcaico y lo moderno, homóloga a la oposición entre la naturaleza y la historia. Son novelas que representan el mundo indígena desde el punto de vista de un observador distante y extraño, quien, bajo los códigos representacionales del realismo, muestra una sociedad y una cultura indígenas degradadas por el dominio y la explotación tanto en la Colonia como en la República (como en la narrativa de Ventura García Calderón o la de Enrique López Albújar). Los indios aparecen como actores incapaces de liberarse e independizarse por sí mismos, y solo consiguen salir de su estado de postración gracias a la intervención de una fuerza externa, ajena al mundo representado. Para Cornejo Polar, esa configuración difiere radicalmente de la que ofrece la laureada novela de Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno* (1941), en cuyos primeros capítulos se muestra un orden indígena armonioso y ejemplar, en comunicación perfecta con la naturaleza. Es el orden de la comunidad campesina, perturbada por una foránea intromisión perniciosa que aparece como consecuencia de un sistema dotado de un «vigoroso poder [...] cuando funciona dentro de sus propios términos» (p. 202) y de «extrema vulnerabilidad frente a lo que viene de fuera» (p. 202). Las fuerzas externas en *El mundo es ancho y ajeno* son parte de lo moderno; las energías cohesivas internas

corresponden a la tradición. En el conflicto entre los dos estados de desarrollo cultural y social, sin embargo, la comunidad tradicional opta por una estrategia en la cual se combinan procedimientos mágicos con operaciones propias del litigio judicial. Ambos acercamientos fallan: la comunidad pierde sus tierras y es obligada a retirarse a zonas más altas, donde reproduce su existencia colectiva. Para Cornejo Polar, el narrador intenta, al final, dar cuenta de un proceso histórico que concluye con la necesidad de la educación y la alfabetización y con la alteridad leve de ciertos usos y costumbres compartidos. Señala a la vez que la destrucción de la comunidad puede ser equivalente a la destrucción del individuo, pues es el único lugar en la sociedad nacional donde puede vivir con dignidad. En todo ello se advierte, por fin, la presencia en la novela de un narrador externo que se asume como representante de la voz popular, de las masas indígenas; sin embargo, este no deja a la vez de realizar «un acto de apropiación de esa base social para conformarla a sus propias necesidades» (p. 206).

4. LA HETEROGENEIDAD SUBJETIVA

Ahora bien, es en la obra de José María Arguedas donde la persistencia cultural de la comunidad indígena, a pesar de los procesos de modernización en marcha, es registrada con mayor intensidad en el horizonte del indigenismo. Esta tenacidad aparece marcada por expresiones de profunda incertidumbre respecto al futuro, y de inquietud respecto a los desplazamientos migratorios que vienen ocurriendo. Cornejo Polar, sin embargo, presta mayor atención a la emergencia de un nuevo sujeto. Mediante el análisis de algunos fragmentos de *Los ríos profundos* (1958), revela el modo en que la heterogeneidad, presentada en el primer capítulo de *Escribir en el aire* como la aproximación comunicativa imposible entre dos culturas distintas e incompatibles, se introduce en el interior de un sujeto y lo desestabiliza. En el sujeto se establece la escisión entre una cultura de la escritura y otra de la oralidad, pero en el campo del sujeto es posible realizar una tramitación que permite enlazar ambas culturas, pasar de una a otra, aunque a la vez se marque la profunda distancia entre los dos tiempos que cada una de ellas vive: el tiempo arcaico de la oralidad y el tiempo de la modernidad, o sea de la escritura. El sujeto en el que conviven dos culturas que no pueden conjugarse «tiene un temple azaroso y mudable [que] emite un discurso descentrado, proliferante y desparramado» (p. 212). Esa diseminación afecta el género novela en *Los ríos profundos*. En uno de los fragmentos del texto que Cornejo Polar analiza se observa que el «discurso englobante es el del género novela en español, pero dentro de él se abre el género carta y este se desdobra en carta escrita en castellano y otra escrita en quechua, la segunda de las cuales está situada en el muy ambiguo espacio de una escritura que [...] remite a lo que sería su modelo —y su deseo—

imposible: las canciones indias» (p. 212). En este sentido, «tanto el discurso como el sujeto que lo produce son radicalmente plurales» (p. 213). En la enunciación se acumulan diversos actores: 1) «el narrador culto», capaz de traducir del quechua al «lector» hispano parlante, 2) un «protagonista» que escribe en quechua pero que solo puede hacerlo recurriendo a canciones ancestrales que aprendió siendo niño y tienen como 3) enunciador a un actante colectivo, las comunidades indígenas en las que se difunden. De esa manera «la identidad del sujeto se extravía en una palabra que es suya y de muchos» (p. 213). No se pierde, se desconcierta diríamos «al borde de dos mundos, oral y escrito, novela y canción, moderno y antiguo, urbano y campesino, español y quechua» (p. 213). Y ante ello, «el sujeto y su aptitud discursiva no tienen otra posibilidad que entreverarse con todo un pueblo quebrado y heteróclito» (p. 213).

Esa perturbación se despliega en el capítulo inicial de la novela, en el relato de Ernesto y su descubrimiento del Cusco. Cornejo Polar destaca especialmente el segmento referido al deslumbramiento que le producen al personaje los muros de piedra incaicos. El encuentro con ellos se produce como una relación comunicativa. Trasmiten significados y producen significaciones que solo pueden ser aprendidos mediante la evocación de canciones quechuas. Esta es una operación en la que hay un juego complejo de traducciones que termina en la formación de un espacio en el que convergen de una manera feliz quechua y español, si bien en la dimensión de la ficción. Finalmente, sin embargo, se construye un «sujeto plural que asume experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos y que remiten a culturas diversas» (p. 215). Aparece un sujeto que es operador de varios lenguajes: 1) «el español oral del adolescente deslumbrado y del narrador experimentado que lo recrea en una escritura novelesca» (p. 215), 2) «el quechua de las canciones tradicionales que remiten a un tiempo anterior [...] y a un sujeto otro [...] anónimo y colectivo, que [...] identificamos con el pueblo quechua» (p. 215). Se trata de un sujeto distinto al que busca la homogeneidad. No es «fuerte y centrado» (p. 215), sino uno fisurado y en crisis. En la novela de Arguedas, sujeto y discurso «se pluralizan agudamente» (p. 215) y esta «se transforma en un espacio donde uno y otro pierden sus identidades seguras y definidas y comparten, no sin conflicto, una semiosis socializada y oscilante» (p. 215). Cornejo Polar apunta con énfasis que, a pesar de que puede insinuarse en las aproximaciones culturales y lingüísticas entre lo español y lo quechua una utopía armonizadora, por último se impone un sujeto difícil de aprehender, «que se escurre a través de mil y una figuraciones más o menos efímeras y el objeto de la mimesis aparece, se desvanece y vuelve a instaurarse, en el espesor de un tiempo que fluye y se adensa» (p. 217). Concluye así: «sería posible leer la utopía arguediana no en términos de síntesis conciliante (sic) sino de pluralidad múltiple, inclusive contradictoria» (p. 217). Se entiende de esas formulaciones que el proyecto político-cultural de Arguedas no haya sido el de integrar las culturas que forman el

Perú, sino el de formar «un espacio social abierto a las peculiaridades y disidencias de varios grupos humanos que coexisten en él y han preservado y desean preservar los modos idiosincráticos de sus culturas» (p. 218).

5. LAS NUEVAS SUBJETIVIDADES

El entrevero subjetivo y discursivo que se despliega en la narrativa de José María Arguedas también atraviesa los discursos de la narrativa afroperuana y los textos testimoniales de los informantes quechuas recogidos en encuestas de campo como parte de indagaciones etnográficas. Antonio Cornejo Polar constata que el contraste conflictivo, pero fecundo, entre la escritura y la oralidad es una constante de las culturas y de las literaturas andinas, que corre paralela y articuladamente con otras oposiciones constitutivas. Sin duda una de ellas, desarrollada en un breve ensayo titulado «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú», posterior a *Escribir en el aire*, es la oposición entre el centro letrado, que se expresa en la Biblioteca Nacional, recinto cerrado y ceremonial ubicado en la zona donde se levantan los más importantes edificios históricos, símbolos del poder en el Perú, y la periferia abierta y carnavalesca de la avenida Abancay, cerca de donde se encuentra el Mercado Central de Lima. La Biblioteca filtra, selecciona, clasifica lo que puede entrar en los archivos de la cultura oficial y universitaria, en tanto la avenida y el mercado mezclan y amalgaman, crean elementos inclasificables. Pero esa periferia es también ámbito de apropiación de lo diferente a ella, en la medida en que la práctica principal de quienes la habitan es la de ir armando narrativas, objetos, enunciados y signos mediante componentes distintos, sobre todo restos, fragmentos, al modo de bricolajes que recuerdan la actividad mental que Lévi-Strauss describe para el caso de los nativos premodernos, en especial de las selvas americanas. En dichas periferias urbanas, ya no ubicadas en los extramuros de las ciudades, sino sobrepuestas con los centros de poder, la cultura de la oralidad y el cuerpo entran a los recintos de la escritura y les procuran una nueva plástica y una distinta orientación. Les transmiten sus sonoridades y colores, pero también los recomponen semánticamente, aunque ello no signifique que los sistemas constitutivos calcen armoniosamente. Entre ellos, en cambio, se presentan articulaciones múltiples que comprenden procesos de atracción y repulsión, identificaciones y diferencias, unificaciones y dispersiones (cf. Cornejo Polar, 1996, pp. 837-844).

Hacia el final de *Escribir en el aire*, Cornejo Polar parece dirigir sus reflexiones y análisis por una trayectoria distinta, sin abandonar del todo su posición inicial. Los sistemas que componen las culturas y las literaturas andinas son mutuamente ininteligibles; sin embargo, en el capítulo final que paradójicamente titula «Apertura», como ya lo había insinuado en la sección dedicada al estudio de varios fragmentos

de *Los ríos profundos*, estos consiguen convivir sin integrarse o formar solidaridades armoniosas, en el dominio de un mismo sujeto y de un mismo discurso, lo que se presenta también en el poema de César Vallejo «Escribir en el aire», que es parte de su último libro, *España, aparte de mi este cáliz* (1939), escrito con propósitos de campaña y llamado a la lucha republicana, durante los años de la Guerra Civil española. Es un poema que integra en su trama de marcas alfabéticas el orden de las sonoridades orales, que no se acomoda a la preceptiva de la escritura, de la gramática y de la ortografía impuesta por la Academia, sino que la perturba y hasta diría que la hace suya, sin llegar, sin embargo, a dominarla. Cornejo Polar percibe que las articulaciones entre el discurso de la oralidad y el de la escritura si bien tienen lugar en términos conflictivos, entre ellos ocurre una confrontación por el dominio de una sobre la otra, y nunca ninguna alcanza una total hegemonía. El sistema dominante de la escritura no se impone de una manera definitiva sobre la oralidad subordinada, que constituye un sistema resistente, capaz de participar contradictoriamente en el sistema de la escritura sin llegar a asimilarse. Y, al revés, el sistema de la oralidad nunca consigue ocupar una posición dominante respecto de la escritura. Ambos, en cambio, llegan a ser, de una manera conflictiva, copartícipes con el contrario en su dominio respectivo. En la visión de Cornejo Polar, la escisión cultural y comunicativa instalada con la conquista española en la región de los Andes es una herida sin cicatrizar que la marca desde entonces. Ese corte se padecerá primero en el orden de las comunidades, de los grupos culturales diferentes; a partir de allí se va a sufrir también en cada individuo como drama, tragedia o comicidad. Cada uno vivirá la imposibilidad de armonizar formas imposibles de homologarse, pero tampoco dejará de hacer esfuerzos para lograrlo, hasta el punto de experimentar la necesidad de participar en una práctica de convivencia o coparticipación entre ambas. Son esfuerzos comunicativos y *semiósicos*, si cabe la expresión, que impulsan la producción de una cultura enriquecida de una manera proteica, y que incluyen la contradicción, la paradoja, en una palabra, la heterogeneidad.

6. LA TEMPRANA APARICIÓN DE LA CATEGORÍA DE HETEROGENEIDAD

Las categorías de heterogeneidad y de totalidad contradictoria aparecen en la obra de Antonio Cornejo Polar desde sus estudios tempranos sobre la obra de José María Arguedas. En la introducción a *Los universos narrativos de José María Arguedas*, cuya primera edición es de 1974, destaca que el eje constitutivo de la obra de Arguedas en su conjunto es el de la dualidad. Esta opone en sus primeros relatos a siervos indios con señores *blancos*, y después se torna en conflicto «entre el mundo andino y el mundo costeño, entendidos uno y otro como complejos socioeconómicos y culturales

sustancialmente diferenciados» (Cornejo Polar, 1997, p. 20). En sus novelas *Yawar Fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958), y en sus dos últimas novelas, *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la dualidad tomará la forma de un acercamiento «doloroso y contradictorio» (p. 21) entre el mundo de la sierra y el de la costa, «separados durante siglos» (p. 21). Respecto de las dos últimas novelas Cornejo Polar anota que en ellas «se deja testimonio de cómo, por qué oscuros caminos, culturas y hombres diversos se interpenetran y forman la desconcertante urdimbre de una nueva unidad nacional» (p. 21). En esas reflexiones que con el correr de los años va a ampliar hacia el conjunto de la literatura peruana, se advierte a un sujeto enfrentado a una formación discursiva que condensa el proceso cultural peruano, como es la obra de Arguedas. En esta se labra una compleja articulación que entonces se percibe como forjadora de «una nueva unidad».

Cornejo Polar seguramente pensaba que esta recomposición o reintegración era fase previa a una plena pero distinta y originaria reunión, anterior a la conquista española, y también anterior a la formación de los señoríos clasistas y esclavistas en la región andina. Asumía que, en el nivel de lo comunicativo y cultural, esa unidad se realizaba de manera perturbadora y ardua por determinación de dos factores sociales representados en la obra de Arguedas: 1) la modernización imperialista que homogeneiza o estandariza a poblaciones diversas. Esto sucede, por ejemplo, en varios escenarios de la ciudad de Chimbote, ciudad industrial que ha pasado en pocos años de caleta de pescadores a «primer puerto pesquero del mundo», dedicada principalmente a la producción de harina de pescado, que la ha convertido en punto de atracción de las más diversas poblaciones procedentes de lugares distantes y extraños entre sí; y 2) los procesos internos de cambios, uno de los cuales es la progresiva desaparición del sistema de hacienda, orden de opresión y explotación violento de la población indígena que, en una dinámica de modernización, motiva grandes desplazamientos migratorios de la sierra semifeudal y tradicional hacia la costa capitalista.

La unidad de lo diverso se plasmaba en Chimbote. Al mismo tiempo, Cornejo Polar encuentra que en la obra de Arguedas la aproximación entre personajes y grupos de culturas y lenguas diferentes es imposible. Cuando se ocupa de los intentos de don Bruno, en *Todas las sangres*, el gamonal que quiere convertirse en indio escribe: «Don Bruno no será jamás indio, por cierto, pero tampoco podrá reasumir su condición de *gran señor*. Al perder la pertenencia a su clase de origen, don Bruno queda como un ser ambiguo, confuso e inestable, ingrátido casi, en una suerte de vacío social» (p. 197). En nota a pie de página precisa en seguida «Bruno repite así, y no solo en este caso, situaciones propias de Ernesto en *Los ríos profundos*» (p. 197). El deseo por integrarse con el otro, que va del señor hacia el siervo, engendra la pérdida de la identidad,

prácticamente la desaparición del ser. Se impone la evidencia de una fusión imposible; así, la separación es una realidad insuperable entre seres de diferentes culturas y clases.

La escisión de los mundos en el plano del enunciado tiene un correlato en el plano de la enunciación, como sucede en la novela indigenista. En ella se constata la formulación ya realizada por José Carlos Mariátegui de la existencia de «la inevitable fractura que existe entre el universo indígena y su representación indigenista» (Cornejo Polar, 2005, p. 54). La producción del mundo indio, en efecto, se produce en un horizonte cultural completamente ajeno. El autor no pertenece a ese mundo y en cambio se halla más o menos integrado en el sistema occidentalizado, a partir del cual aprehende la realidad que imagina bajo esquemas y modelos occidentales. Por último, un punto que hacia 1980 es todavía secundario en la obra de Antonio Cornejo Polar, pero que en pocos años va a tomar un lugar principal es el siguiente: un rasgo de la escisión estructuradora del discurso literario indigenista es la opción a favor de «la escritura en español, no de la oralidad que define a la narrativa quechua» (p. 55). La obra indigenista, en segundo lugar, se desarrolla de acuerdo a modelos y esquemas que no son parte del sistema cultural indígena. Las narraciones indigenistas tratan de amoldarse a las estructuras de la novela occidental, surgida en situaciones urbanas y no míticas, más ajustadas con situaciones rurales. En tercer lugar, la novela indigenista se escribe para un lector ideal o modelo que responde a la configuración de un actor urbano, castellano hablante, educado en los valores y prácticas propias del mundo europeo. Estos tres componentes, por fin, se articulan y contrastan con un cuarto. Es «el elemento que, al escapar al orden occidentalizado que preside a los otros, crea la heterogeneidad de la novela indigenista», que «corresponde al universo indio» (p. 55).

7. PARA TERMINAR

La visión de una cultura y una literatura de constitución heterogénea, formada por dos sistemas mutuamente excluyentes pero capaces de convivir, sobre todo por la necesidad práctica de las culturas nativas de acomodarse a las imposiciones de la dominante cultura hispana, recorre la obra de Antonio Cornejo Polar. Al principio ella registra desajustes en la representación de lo indígena en el proceso de producción discursivo, pero al final propone un ordenamiento dividido por dos modos de significación que no se traducen entre sí, pero tampoco pueden acomodarse bajo la primacía de uno o de otro. Ninguno es capaz de asimilar al otro en términos *semiósicos*. La cultura de la escritura alfabética no alcanza a domesticar la oralidad de las culturas nativas. No la llega a «colonizar» a plenitud. Tampoco la oralidad puede imponerse a la escritura. Asimismo, no es posible que los sistemas comunicativos encontrados desde la conquista den lugar a formaciones mestizas. Ellos no poseen las propiedades que les permitan

acoplarse para producir un nuevo resultado híbrido (cf. Bueno Chávez, 2004). Los sistemas comunicativos constitutivos de las culturas y las literaturas andinas forman, en consecuencia, una unidad, según Cornejo Polar, una «totalidad contradictoria». Si bien estos sistemas participan de un mismo dominio topológico o meteorológico, de una totalidad formada por partes específicas, constituyen dos lenguajes intraducibles entre sí. Ello supondría decir que son regímenes cuyas formas no son homologables y cuyos términos podrían ser equivalentes. Uno recuerda al respecto la presentación que hace Lacan de la no relación sexual. Ella es efecto del encuentro entre dos seres cuyas lógicas de simbolización no son equiparables. La lógica del uno, que rige la sexuación masculina, y la lógica del no todo, que rige la sexuación femenina. En la primera se organizan las cuentas a partir de un parangón, de un paradigma o modelo predecible, mientras que en la segunda las cuentas recogen singularidades, y se hace imposible la predictibilidad. Sobre lo masculino caben las generalidades, sobre lo femenino no.



Imagen 2. Antonio Cornejo Polar y alumnos: (de izquierda a derecha) Ulises Juan Zevallos, Antonio Cornejo Polar, Luis Fernando Restrepo, Larisa Chaddik, Carlos Orihuela, Cristina Soto de Cornejo Polar, Carlos García-Bedoya, Jesús Díaz Caballero, José Urioste. Cortesía de Gonzalo Cornejo Soto, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP).

En el horizonte teórico y práctico de las reflexiones de Cornejo Polar la imposible comunicación no surge, sin embargo, de una falta de homología entre regímenes formales. Ella procede, en cambio, de la distinta sustancia o materia de los sistemas comunicativos. La brecha que se presenta entre ellas procede de que la oralidad tiene

una constitución corporal, mientras la escritura, materia del orden cultural hispano, tiene una constitución simbólica, artificial. En el primer sistema el orden significativo brota de la experiencia sensible que el sujeto mantiene con el mundo, que es directa y no mediada, mientras en el segundo el orden se establece mediante una toma de distancia respecto del mundo. La oralidad se puede experimentar en distintos modos de lo sensible; la escritura, en cambio, solo visualmente, aunque lo visual recoge modos de aprehensión propios de otras sensaciones. Cornejo Polar encuentra, sin embargo, que, materialmente hablando, la escritura no es capaz de acoger todos los modos que ampara la oralidad de lo sensible, mientras no se puede prescindir de esa comunicación si no a costa de una gran pérdida, su riqueza perceptiva. Ahora bien, Cornejo Polar destaca que tanto en las crónicas como en los bailes en los cuales se representa la vivencia del encuentro con la escritura alfabética por parte de los indígenas, esta se halla marcada por el descubrimiento de su insignificancia. La escritura, en principio, no habría significado nada para los indígenas peruanos. Pero a la vez se advierte un exceso expresivo cuyo sentido no se logra identificar. La escritura, con más precisión, fue entregada por los españoles a los indios como una donación de contenido vacío. Apareció entonces como algo absurdo. Sin embargo, pronto se implantó en los Andes como el símbolo por excelencia del poder. Un símbolo sin sustento corporal, una entidad radicalmente extraña, que no admite ninguna clasificación. La escritura habría entrado en la cultura andina como un impresentable que, no obstante, conllevaba atributos de dominio. Su instauración como símbolo e instrumento de poder se presentaría en ese caso como algo inexplicable que, sin embargo, puede establecerse como signifiante puro del poder. Un principio sin significado que, sin embargo, puede iniciar una cadena signifiante.

Si Cornejo Polar no concibe la traducibilidad mutua, no admite tampoco la posibilidad de homologar formas, que es como se produce la función semiótica o significación de acuerdo a la teoría semiótica que procede de Louis Hjelmslev (Fontanille, 2001 p. 38). Para que dos sustancias que no tienen ninguna relación entre sí signifiquen, se requiere establecer equivalencias entre unidades que en cada materia se puedan recortar de modo que se hagan semejantes. Así sucede cuando una unidad de color, por ejemplo, se asocia con una unidad de sentimiento. Negro con pesimismo y blanco con optimismo. El mismo principio se puede usar para traducir un sistema en otro. Un sistema de comunicación oral puede trasladarse a un sistema visual en cuanto es posible encontrar equivalencias formales de orden morfológico y sintáctico. Esta consideración es un principio que guía también las reflexiones semióticas de Yuri Lotman, centrales en el análisis intercultural.

A pesar de la escisión constitutiva de la cultura andina, ella se presenta en la obra de Cornejo Polar como una totalidad contradictoria, un conjunto cerrado que

internamente es conflictivo y con una lógica singular. Sus componentes no se acomodan de una manera estable ni se corresponden de un modo ajustado desde el punto de vista comunicativo, pero en conjunto integran una totalidad. Esta es una visión difícil que no ha sido explicada. Hay que asumirla, sin embargo, como un supuesto necesario. Postular que, si bien no es posible formar una totalidad en la medida que para ello el mismo conjunto englobante debería ser parte de sí, en cambio es posible hablar de un mundo entendido como un conjunto organizado de elementos más o menos idénticos y diferentes. Se puede hablar en ese sentido de mundo andino como una presentación múltiple y contradictoria que Cornejo Polar en su obra intenta sistematizar. Hay en ese propósito un punto central que requiere una dilucidación especial: el que se refiere a la asunción de que la cultura andina habría sido una cultura sin escritura e incapaz de integrar el sistema semiótico de la escritura alfabética. Tal presuposición hoy no puede hacerse; y si es cierto que la cultura andina se halla constituida por sistemas semióticos que se malentienden, tal situación no es resultado de la imposibilidad de su mutua traducibilidad y del desconocimiento de prácticas escriturales por parte de la cultura nativa. Ahora se sabe que los peruanos, antes y después de la llegada de los españoles, poseyeron registros comparables a la escritura alfabética que perfectamente pueden homologarse, como los quipus y los tocapus, entre otros. Si hubo y hay malentendido, en consecuencia, este no surge de la ignorancia respecto de la escritura. Hay que encontrarla en otra parte. Más bien en la disimetría propia del encuentro de culturas que tienen intereses políticos incompatibles, horizonte al que Cornejo Polar en último término nos acerca.

BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, Homi (2003). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Bueno Chávez, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: UNMSM.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista iberoamericana*, 72, 176-177.
- Cornejo Polar, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (2005 [1980]). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Latinoamérica.
- Escobar, Alberto (1995). *Patio de Letras*. 3ª ed. Lima: Luis Alfredo.
- Escobar, Alberto (1970). *La partida inconclusa*. Santiago de Chile: Universitaria.

- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Trad. Óscar Quesada Macchiavello. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, Jacques (2008). *Pratiques sémiotiques*. Limoges: PUF.
- Fontanille, Jacques (2014). *Semiótica de las prácticas*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Univeridad de Lima.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Itier, César (2017). El teatro quechua colonial. En Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, eds., *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia* (pp. 177-210). Volumen 2 de la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial PUCP y Casa de la Literatura Peruana.
- López-Baralt, Mercedes (2017). «Escribirlo es llorar». La crónica visual de Felipe Guaman Poma de Ayala. En Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, eds., *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia* (pp. 405-437). Volumen 2 de la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial PUCP y Casa de la Literatura Peruana.
- Losada, Alejandro (1976). *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y en el Perú*. Lima: UNMSM.
- Lozano, Jorge (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- Mazzotti, José Antonio (2017). El Inca Garcilaso de la Vega. En Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, eds., *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia* (pp. 371-404). Volumen 2 de la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial PUCP y Casa de la Literatura Peruana.
- Mazzotti, José Antonio & Ulises Juan Zevallos Aguilar (coords.) (1996). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Rincón, Carlos (1978). *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Said, Edward (2007). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: DeBolsillo.

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Cecilia Esparza

Pontificia Universidad Católica del Perú

La escritura autobiográfica cobró importancia en el Perú en el siglo XX. A pesar de las diferencias temporales y formales, puede reconocerse un conjunto de textos que, con mayor o menor confianza en la posibilidad de que sus relatos refieran a una vida narrada de manera «verdadera», sincera o «auténtica», afirman la subjetividad como un lugar de enunciación válido para la representación de una visión del mundo que interpelará a una comunidad de sujetos. La idea de modelo autobiográfico pone en evidencia la necesidad de recurrir a cánones establecidos en la tradición para dar cuenta de la experiencia personal. La escritura autobiográfica parece estar determinada, de modo más marcado e ineludible que otros géneros literarios, por convenciones y requerimientos retóricos. El sujeto que se propone escribir una narrativa sobre sí mismo, aparentemente, no puede evitar referirse a ciertos modelos de vida y su representación mediante la escritura. De acuerdo con James Olney (1972, pp. 38-50), los escritores canónicos del género han propuesto metáforas o patrones coherentes que presentan como universales. Por otra parte, la crítica ha señalado el modo en que, al enfrentarse con el proyecto autobiográfico, se eligen ciertos eventos y se silencian otros, así como el significado retrospectivo otorgado a determinados momentos que pueden presentarse como escenas emblemáticas (Gusdorf, 1980, pp. 28-48). Para Hayden White (1978, pp. 81-100), estas decisiones se toman en el discurso ficcional y en el discurso histórico, y de esta manera, abre la puerta para cuestionar la transparencia o inmediatez de la escritura autobiográfica y para la reflexión sobre los modelos a partir de los que se construye la representación del yo. La noción de modelo autobiográfico nos conecta con las determinaciones de la palabra escrita. Escribir sobre la propia vida implica imponer un orden, crear una persona o «máscara» —en el sentido teatral— realizar una performance de la identidad. De acuerdo con Paul de Man, el proyecto autobiográfico no está determinado por la experiencia representada, sino por las «demandas técnicas o retóricas del autorretrato» (1984, p. 69). Escribir sobre sí mismos no solo significa enfrentarse con la retórica y la «desfiguración» del lenguaje a las cuales

se refiere De Man (p. 76); implica también algún tipo de negociación con los modelos disponibles para la expresión de la subjetividad en un momento determinado y con los recursos literarios en que los escritores se han entrenado. La característica de la escritura autobiográfica en nuestra tradición es la necesaria reflexión sobre el Perú al construir un relato de la propia vida. El estudio de estos textos es una manera de «encontrarse con la nación tal como ha sido escrita», en palabras de Homi Bhabha (1991, p. 2); la escritura autobiográfica es el espacio privilegiado para la discusión sobre el modo en que los antagonismos sociales producen subjetividades en un contexto social heterogéneo, atravesado por enfrentamientos no resueltos de raza, clase, culturas e ideologías que reverberan en estos relatos.

Un primer conjunto de textos autobiográficos toma la forma de las memorias. Se trata de obras producidas por personajes públicos, quienes aspiran a dejar un documento de sus vidas como legado histórico. Los autores se presentan como miembros de la ciudad letrada: escritores, intelectuales dedicados a la vida académica en universidades, con intereses políticos y una activa participación en los debates públicos, generalmente como periodistas en los medios impresos. La vida privada tiene poco espacio en estos textos; si es narrada, aparece en función de la vida pública de los autores, más que como la expresión de una subjetividad. A este modelo pertenecen *Memorias. Las mil y una aventuras* (1940) de José Santos Chocano, *Trayectoria y destino* (1967) de Víctor Andrés García Belaunde¹, *Mucha suerte con harto palo* (1967) de Ciro Alegría, *Testimonio personal: memoria de un peruano del siglo XX* (1969) de Luis Alberto Sánchez, *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas* (1975) del historiador Jorge Basadre, y *Memorias* de Luis E. Valcárcel (1981).

1. José Santos Chocano: *Memorias. Las mil y una aventuras* (1940)

Publicadas de manera póstuma en 1940, *Memorias. Las mil y una aventuras* recoge una serie de textos que José Santos Chocano escribió entre 1930 y 1931 para ser publicados en diversos diarios y revistas, básicamente con la finalidad de ganarse la vida. El texto se publica pasada la gloria de la consagración de Chocano como poeta nacional y «cantor de América», y después de un escandaloso proceso judicial por asesinato que obligó a Chocano a exiliarse en Chile. Puede leerse, pues, como un intento de reconstruir su prestigio literario y personal y recuperar el favor del público.

¹ Víctor Andrés Belaunde publica dos tomos de memorias bajo el título *Trayectoria y destino* (1967). El texto está centrado en la vida pública del autor, su participación en la política peruana y sus actividades como diplomático. La obra de Belaunde se analiza en la sección dedicada al ensayo peruano en la década de 1920 en este volumen.

Es necesario remitirnos al discurso cultural del momento y a los intercambios que tenían lugar entre los artistas e intelectuales, para entender las estrategias de autorrepresentación que Chocano utiliza en sus memorias. Los poetas e intelectuales se encontraban en el proceso de ensayar diversas estrategias textuales que podrían elevarlos a la categoría de artista que representa al continente. Rubén Darío era el poeta consagrado para ocupar este lugar; sin embargo, Chocano lo cita constantemente en sus diarios para explicar que Darío es «afrancesado», teme que su literatura «degenerada» pueda contaminar a la juventud americana. A continuación, se nombra a sí mismo como el encargado de «americanizar el Modernismo» (Chocano, 1940, p. 121).

La mediación de referencias culturales prestigiosas pertenecientes a diversos ámbitos sirve de marco al relato de la vida de Chocano. Chocano cita a «los grandes líricos de Grecia», e inicia una serie onomástica que parte de los clásicos griegos —Aristóteles, Homero— y pasa por Dante, Petrarca, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, Goethe, Byron, Lamartine, Verlaine, Omar Jayam, Poe, Baudelaire, Rimbaud, D'Annunzio y Wilde. Se refiere también a «los significados personajes que he conocido y aún tratado con gran intimidad» (1940, p. 11) en «nuestra América» (sic), España y los Estados Unidos. Se presenta, pues, como un autor consagrado en la tradición de los clásicos antiguos y modernos y como un artista prestigioso y figura política trascendente en el momento contemporáneo.

La historia de la vida de Chocano está ligada a momentos importantes en la historia de América Latina y el Perú. «Mi niñez es la Guerra del Pacífico. Mi adolescencia es la Guerra Hispanoamericana»² (1940, p. 9). Esta identificación entre su vida y momentos dramáticos en la historia del Perú le permiten presentarse como el poeta nacional, encarnación y voz de la nación y del continente. De la misma manera relata sus actividades como diplomático: es «actor principal» en la iniciación del panamericanismo, en la intervención de los Estados Unidos en Cuba, en la Revolución Mexicana, en la firma del tratado sobre Tacna y Arica que da fin a la Guerra del Pacífico: «En muchos de los acontecimientos anunciados, no he sido solo testigo de excepción, sino que actor aún con riesgo de mi vida. He identificado, así, mi vida con la de cada pueblo a cuyo amparo he vivido» (p. 9). Chocano se empeña también en demostrar que su genealogía sintetiza la cultura española y la indígena: «Claro está que hay que suponer que la sangre indígena ha de venir a mí, por ambos rumbos, en proporción no menor a la española» (p. 18). El propio Chocano es responsable, tal como sus memorias ponen en evidencia, de la creación del «ambiente de las más caprichosas

² Chocano se refiere a la llamada Guerra Hispano-americana, librada en 1898, que enfrentó a España con los Estados Unidos y terminó con el dominio español en Cuba y Puerto Rico.

leyendas» (p. 273), estas convierten al escritor en personaje y a sus memorias en un texto en el límite entre la historia y la ficción³.

2. Luis Alberto Sánchez: *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX* (1969)

Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX, de Luis Alberto Sánchez, destaca, en primer lugar, porque abarca prácticamente todo el siglo, desde los recuerdos de infancia en las primeras décadas, hasta las reflexiones sobre los iniciales eventos del conflicto armado interno en la década de 1980. Sánchez fue uno de los intelectuales peruanos más longevos, que conservó la lucidez para hacer memoria y narrar momentos importantes en la historia de la nación, desde su quehacer como académico —fue elegido tres veces rector de la Universidad de San Marcos—, político en el exilio, congresista, candidato a la vicepresidencia, periodista y director de la importante editorial Ercilla en Santiago de Chile. En cuanto a la naturaleza del testimonio, Sánchez advierte que no se trata de un texto confesional. La privacidad de su vida íntima es «infranqueable», mientras el «testimonio de los demás resulta vivificante, ameno y hasta divertido» (1969, I, p. 281). Tampoco encontramos en los tomos que componen los testimonios la estructura tradicional de una autobiografía⁴.

Los recuerdos de infancia están marcados por la vida en un barrio criollo limeño, la presencia de la familia extendida y la mezcla de clases que caracterizó la modernización de Lima (pp. 64-65). Manuel González Prada aparece como vecino, José Santos Chocano y Clemente Palma como amigos de su padre y figuras familiares. Durante su juventud, José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar son personajes habituales en el *Palais Concert*, Raúl Porras y Víctor Andrés Belaunde invitan a sus tertulias a quien se reconoce con menos de treinta años como «joven autor nacional» (p. 189). Buena parte del *Testimonio* está destinado a la vocación política de Sánchez. La oposición al gobierno de Leguía marca su juventud y la de su generación; la militancia en el APRA se presenta como un compromiso ético fundamental con el país. La deportación y el exilio en Chile, la persecución durante el gobierno de Oscar R. Benavides, los regresos furtivos al Perú, son narrados como pruebas para el «catedrático sin cátedra» —debido al receso de la Universidad de San Marcos— «abogado sin juicios» —la policía detenía

³ Chocano guarda silencio respecto de momentos críticos en su vida, como la acusación de estafa que lo lleva a abandonar España y el proceso por asesinato al que es sometido a su regreso al Perú, temas que no tienen lugar en unas memorias que presentan a un sujeto identificado con su nación, y que Chocano confina a otro texto autobiográfico, puramente apologético, que tituló *El libro de mi proceso*, publicado en 1927.

⁴ Como indica Eugenio Chang-Rodríguez en una temprana reseña, se trata de una colección de «reminiscencias personales de acontecimientos y personajes» (Chang-Rodríguez, 1969, p. 465).

a sus clientes—, «periodista sin periódico» —*La Tribuna* estaba clausurada— (1969, II, p. 460) y «congresista despojado» (p. 466). Sin embargo, el trabajo en la editorial Ercilla, la participación activa en la vida cultural y la política internacional, y el arraigo de su familia, llevan a Sánchez a presentar su vida en Chile como una etapa productiva y feliz: frecuenta a Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal; viaja a Buenos Aires y es recibido por el círculo de la revista *Sur*, conoce a Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, y muchos escritores y políticos que rodean a quien aparece como miembro legítimo de la ciudad letrada latinoamericana. Al final del exilio, Sánchez relata el regreso al Perú durante el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, y su reconocimiento como académico y político, al ser elegido rector en la Universidad de San Marcos y diputado de la República. Sánchez no pierde de vista la relación entre estos eventos, que marcan su vida personal y al mismo tiempo tienen una importancia histórica para el Perú: el registro de estos hechos se impone como un deber para el escritor.

Sánchez es, al final de su carrera, tal como Jean Franco explica, un «intelectual de la Guerra Fría» (Franco, 2002, p. 25): durante los años sesenta viaja invitado por el gobierno de los Estados Unidos como investigador en la Biblioteca del Congreso, realiza giras como conferencista y profesor invitado en universidades prestigiosas como Columbia, Stanford y Berkeley. Más adelante, al viajar a Cuba y relacionarse con el «emporio de exiliados» de La Habana (1969, III, p. 931), Sánchez registrará duras críticas al Che Guevara y al propio Fidel Castro.

El tomo 4 del *Testimonio* —el último de la primera edición— está escrito desde la perspectiva de un hombre cercano a cumplir setenta años, que siente la madurez de una vida dedicada a la docencia, la política y la escritura. La segunda edición, publicada en 1988, se presenta en seis tomos, con el agregado del periodo entre los años 1976 y 1987. Sánchez ofrece su perspectiva sobre la caída de Velasco, el golpe militar de Francisco Morales Bermúdez, la Asamblea Constituyente presidida por Haya de la Torre, la muerte de su guía político, las pugnas dentro del APRA para encontrar a un sucesor, y los gobiernos de Fernando Belaunde y Alan García. Finalmente, opina sobre el inicio de la violencia terrorista en el Perú, la figura de Abimael Guzmán, la matanza de los periodistas en Uchuraccay —a quienes conocía como colegas— con la experiencia de «más de sesenta años de mi implacable gotear en la vida pública» (1988, VI, p. 250). Sánchez clausura su texto con un último apartado titulado «Acta es fábula» (pp. 279-294), que pretende presentar —con modestia retórica— como un hombre común y corriente a quien fue, sin duda, actor central en los avatares políticos y culturales del siglo XX en el Perú.

3. **Ciro Alegría: *Mucha suerte con harto palo* (1967)**

Mucha suerte con harto palo. Memorias (1967) es el título de la publicación preparada por Dora Varona, viuda de **Ciro Alegría**, en base a una serie de crónicas personales, cartas, testimonios, e incluso citas de novelas del autor. Publicadas de manera póstuma, el texto no constituye unas memorias en sentido estricto, dado que la propia Varona advierte: «Estas páginas no las escribió **Ciro Alegría** premeditadamente para sus *Memorias*. Él las fue sembrando a voleo por la tierra en un lapso de casi cuatro décadas»⁵ (Alegría, 1967, p. 7).

El texto se inicia con el recuerdo de la vida infantil en la hacienda Marcabal Grande, en una familia que «pertenece a la tradicional y controversial clase de los hacendados peruanos» (p. 12). Este espacio provinciano se presenta desde una mirada nostálgica, no exenta, sin embargo, de una crítica al feudalismo en Marcabal y una representación de la naturaleza como entorno adverso para el hombre del campo, en sintonía con los temas y la situación de los personajes de la novela de Alegría. La vocación literaria surge en este paisaje andino, característico de la literatura indigenista, que determina —de acuerdo con el tópico de esta corriente— el carácter y actitud de los personajes que lo habitan.

En el alma del que cruce los Andes o viva allí, persistirá siempre la impresión, que es como una herida del paisaje abrupto, hecho de elevadas mesetas, donde crecen pajonales amarillentos, y de roquedales clamantes. Hay tristeza, y sobre todo, una angustia permanente y callada. Los habitantes de ese vasto drama geológico, casi todos ellos indios o mestizos de indio y español, son silenciosos y duros y se parecen a los Andes. Aun los de pura ascendencia hispánica o los foráneos recién llegados, acaban por mostrar el sello de las influencias telúricas. Azotados por las inclemencias de la naturaleza y de la sociedad —en exponer estas ya he empleado varios centenares de páginas— sufren un dolor que tiene una dimensión de siglos y parece confundirse con la eternidad (1967, p. 30).

Alegría afirma haber aprendido los temas de sus novelas en la vida rural en la hacienda, a la cual regresaba durante las vacaciones escolares. Llega a confundirse con sus personajes y a proponer generalizaciones sobre el carácter del hombre andino: «Contemplando montañas puedo permanecer horas, y en esto como en muchas cosas, me parezco a mi personaje Rosendo Maqui y a todos los andinos» (p. 67).

⁵ Como explica Alonso Rabí do Carmo, el texto es en realidad un montaje de material heterogéneo de escritos de diversa índole. Varona publicó también otros textos «armados» por ella, como *Gabriela Mistral íntima*, *La Revolución Cubana: testimonio personal* (Rabí do Carmo, 2015, pp. 245-279).

Como otros miembros de la ciudad letrada, Alegría ejerce el periodismo desde la juventud y participa activamente en la política, afiliándose al partido aprista en la creencia de que «haría la renovación que el Perú esperaba» (p. 112), y distanciándose posteriormente de esta agrupación. Debido al exilio y la estrechez económica, Alegría tiene conciencia del valor económico de su producción literaria⁶, comenta la fama internacional de novelas como *El mundo es ancho y ajeno*, establece una relación con el mercado editorial, y reclama en contra de los atropellos que los sellos editoriales cometen al publicar y vender sus novelas sin autorización ni compensación económica. La vida de Alegría aparece marcada por las necesidades económicas: sus proyectos literarios, trabajos como periodista, traductor, doblador de películas, son actividades que le permiten sobrevivir a duras penas. Estos, sin embargo, no agotan su capacidad crítica frente a sucesos internacionales y, sobre todo, frente a la cultura en América Latina: «en América Latina la cultura es el monopolio de una clase [...] una oligarquía que en ciertas zonas adquiere inclusive un carácter feudal [...] Los conocimientos y sus ventajas se truecan, en manos de esa gente, en formas de dominio y de opresión» (p. 225). Alegría vive en el exilio más de veinte años, primero en los Estados Unidos y posteriormente en Cuba; sin embargo, declara nunca haberse distanciado del Perú, y reconoce que la patria es el gran tema de su escritura: «El Perú persiste en toda mi obra, que es a modo de un gran grito de nostalgia» (p. 337).

4. Jorge Basadre: *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas* (1975)

El historiador Jorge Basadre publica *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas* (1975), con la explícita advertencia de evitar el registro de «episodios estrictamente personales o familiares» (1975, s/n). Basadre concibe el texto como una serie de ensayos que tocan momentos de su vida, sin establecer necesariamente una continuidad. Dice en el prólogo:

Este no es un libro de memorias en el sentido tradicional de dicho género. Quiere decir que no revive sistemáticamente las peripecias de una vida. Ensayo, más bien, una nueva actitud: sobre determinados episodios, arbitrariamente seleccionados, narra, evoca o pretende interpretar. Suma así un conjunto de monografías, con valor propio, unidas apenas por la circunstancia de que se relacionan con momentos de la vida del autor (1975, s/n).

⁶ Como explica Rabí do Carmo, estas memorias construyen la imagen de Alegría como un escritor profesional, «el primer escritor peruano que vive única y exclusivamente de su escritura» (2015, p. 269).

El primero de los ensayos, titulado «Infancia en Tacna», tiene un tono elegíaco y nostálgico. Basadre evoca la vida en la provincia, la casa familiar, el espíritu de una época marcada por la ocupación chilena y el arraigo emocional de sus paisanos por la «patria invisible», el Perú idealizado y añorado. Tacna es un espacio privilegiado, un lugar donde no hubo latifundio y donde los pequeños agricultores fueron propietarios orgullosos que «dueños de lo suyo, han podido darse el lujo de tener, dentro de su pobreza comodidades mínimas, saber leer y escribir, ser independientes y amar a la patria» (1975, p. 20). Este capítulo es pues una historia de Tacna, a partir de fuentes proporcionadas por su abuelo, historiador aficionado (p. 27) y presenta a la provincia como «un blasón democrático» caracterizado por el civismo y el heroísmo (p. 32). Basadre asume una voz plural, un «nosotros» que representa a los tacneños en sus sufrimientos durante la ocupación chilena, los ataques a imprentas, el cierre de escuelas peruanas, la partida forzada de jóvenes que se niegan a servir en el ejército chileno y los ataques a casas de familias peruanas, entre ellas la suya. En este ambiente se forma su vocación de historiador.

Un importante elemento de mi formación intelectual proviene de los días de mi infancia en Tacna. Es el sentimiento de la «Patria invisible», el concepto del Perú como símbolo. El Perú fue para mí, como para muchos, de niños, lo soñado, lo esperado, lo profundo; el nexo que unía la lealtad a los antepasados, al terruño y al hogar, con el conocimiento vago de una historia reiteradamente luminosa, a pesar de numerosas caídas, y la fe en un futuro de liberación (1975, p. 91).

Los siguientes «ensayos» narran su educación en el Colegio Alemán de Lima y en el colegio Guadalupe, el ingreso a la universidad y su participación en la reforma universitaria de 1919, la vida académica con sus compañeros, después destacados intelectuales: Raúl Porras, Víctor Andrés Belaunde, Luis Alberto Sánchez, unidos en el ideal juvenil de una «modernización en una sociedad que se mantenía tradicionalista y provincial» (p. 119). En sus palabras, el marco generacional de la época fue la crisis del régimen político y social del gobierno de Leguía (p. 209), momento en el que surge el APRA⁷, José Carlos Mariátegui es liberado de la prisión y emprende la segunda edición de la revista *Amauta*, y Basadre elogia enfáticamente su actuación como intelectual y como animador cultural. Destaca también la tertulia en la casa de Raúl Porras Barrenechea —Basadre confiesa ser gran admirador de su «agudeza intelectual» (pp. 249-251)— y su incorporación como joven profesor a la Universidad de San Marcos a los veintiséis años (p. 261).

⁷ Basadre dedica un apartado a la trayectoria de Haya de la Torre a partir de 1924 y enumera los «cinco puntos básicos del APRA» (1975, p. 228).

Los ensayos siguientes relatan su participación en la Comisión Plebiscitaria de Tacna y Arica, que lo lleva a regresar al terruño, alternada con ideas de historiadores y filósofos como Alexis de Tocqueville, Walter Benjamin, Jean Paul Sartre. Propone, como historiador, estudiar este episodio fundamental en la historia del Perú, «acudiendo a un nuevo tipo de quehacer historiográfico: el que penetra en la historia de las mentalidades. Ella investiga sistema de valores, comportamientos, actitudes, creencias y prácticas colectivas» (pp. 315-316). Desde esta perspectiva evoca también sus años en Alemania, donde asiste a la universidad como alumno libre, recupera la lengua de sus primeros años escolares, hace amistades, visita museos y bibliotecas, asiste a conciertos y escucha impresionado los discursos de Hitler y Goebbels (p. 463), que seducen a las multitudes con el mito totalitario (p. 471).

Basadre se considera a sí mismo, sobre todo, un bibliotecario, encargado de la reconstrucción de la Biblioteca Nacional después del incendio de 1943. Esta es una desgracia nacional, y el encargo es un deber patriótico que da sentido a su vida.

Porque el nombramiento de Ministro de Educación en 1945, estuvo vinculado al realce que la Biblioteca Nacional me otorgara. Exento de poder económico, social o de partido; sin gravitación influyente sobre los grandes diarios; provinciano, lejos de los contactos familiares o de intereses que representan algo así como una capa subterránea para estimular el crecimiento de algunos hombres hubiera vegetado dentro de las cuatro paredes de la insignificancia (1975, p. 362).

Este libro es para Basadre una especie de glosa a su tarea académica, concebida como «estudiar en forma minuciosa la crisis de la República en el siglo XX y analizar cómo el futuro debe otorgar libertad y justicia a todos los peruanos» (p. 612).

5. Luis E. Valcárcel: *Memorias* (1981)

Las *Memorias* de Luis E. Valcárcel se publican en 1981, cuando el historiador alcanza noventa años de vida. Tal como explican los editores⁸, más que de una autobiografía se trata del relato del representante de una generación que deja un testimonio sobre los debates intelectuales y conflictos políticos en el Perú, que abarca casi todo el siglo XX.

⁸ El punto de partida del texto es una serie de grabaciones magnetofónicas de «la palabra viva» de Valcárcel (p. 10). El proceso de escritura de las *Memorias* incorpora los diarios del autor. Valcárcel explica: «Yo mismo comencé a preocuparme de registrar mis recuerdos más o menos a partir de 1945. No puedo precisar qué razones me llevaron a hacerlo, pero cuando tenía tiempo libre escudriñaba mi memoria para ir aumentando esa especie de Diario que había iniciado» (p. 421). A partir de 1970, Ana María Soldi y José Matos Mar iniciaron las grabaciones de los recuerdos del historiador. Las entrevistas se reiniciaron en 1978, por iniciativa de Matos, José Deustua y José Luis Rénique. El propio Valcárcel explica que el trabajo incluyó la revisión de cartas, libros, papeles olvidados y respuestas a cuestionarios.

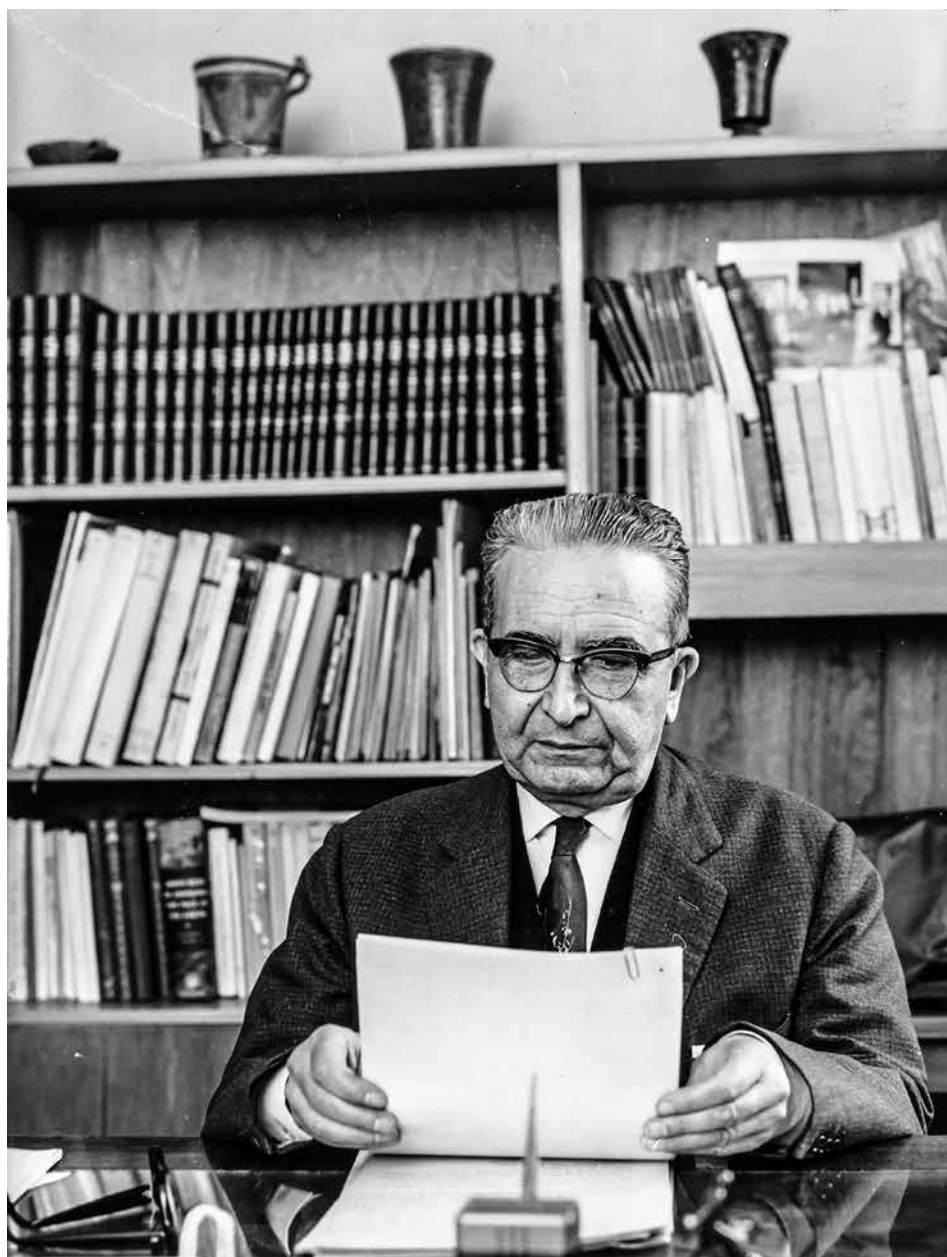


Imagen 1. Luis E. Valcárcel. Cortesía del Fondo Riva-Agüero, PUCP.

Las *Memorias* se inician con un capítulo que cumple la función de prólogo: «El Cusco de comienzos de siglo». Se trata de una descripción de la ciudad antes de la puesta en valor de la arquitectura incaica, cuando el Cusco es una ciudad provinciana aislada de

Lima, marcada por la opresión de los indígenas por los hacendados. Aquí transcurren la infancia y juventud de Valcárcel, influenciadas por el ejemplo de su padre, un comerciante que repartía alimentos a los indígenas pobres del Cusco.

Gestos como ése fueron formando mis sentimientos, el interés de mi padre por quienes todos consideraban gentes de mínimo aprecio fue mi primera lección de indigenismo. Mi manejo del quechua me permitió acercarme mucho a los indígenas y más tarde sería para mí de importancia fundamental para el conocimiento de la vida cusqueña de las zonas rurales. Lo aprendí en el trato con los «domésticos», que en número de cuatro o cinco solían vivir en casa, como en la mayoría de los hogares cusqueños (1981, p. 123).

Estas tempranas experiencias lo llevan a desarrollar una carrera académica que tiene como eje el indigenismo, un movimiento asociado a la búsqueda de la identidad de la nación: «Así es como una ideología nueva, el indigenismo, caló en la mente de los peruanos que entonces se preocupaban por descubrir la entraña de nuestra nacionalidad» (p. 51). La oposición al gamonalismo y la defensa de la población indígena guían el trabajo de Valcárcel y sus investigaciones arqueológicas, históricas, literarias y lingüísticas dedicadas a la revalorización de las culturas prehispánicas y a reestablecer su conexión con la población indígena del siglo XX. De acuerdo con su testimonio, su generación, conocida como la «Escuela cusqueña», emprendió una tarea largamente postergada: «Tuvimos que luchar contra un prejuicio generalizado sobre la inferioridad del indio y la fatalidad de su condición que lo reducía a simple siervo. Hubo que batallar firmemente para abrirse paso en ambiente tan adverso» (p. 143). Valcárcel insiste en definir el indigenismo como una ideología o una filosofía.

Una visión del mundo que partía de la valorización de la población indígena, vista como representativa de la cultura peruana en su condición de heredera de la antigua civilización incaica. Así, el indigenismo fue convirtiéndose en una filosofía que buscaba revalorar los aportes indígenas a la cultura universal en todos los campos: científico, artístico, literario, socioeconómico (1981, p. 148).

Al trasladarse a Lima e incorporarse a la Universidad de San Marcos, Valcárcel destaca como un académico que trabaja para vencer el desconocimiento de la élite intelectual capitalina sobre el mundo andino. El regionalismo radical (p. 185) que defiende es una postura que marca su trabajo en el Ministerio de Educación, la organización de museos estatales y las «cruzadas» que emprende para la protección del patrimonio arqueológico (p. 216).

El relato de las relaciones que Valcárcel cultiva con importantes intelectuales, artistas y políticos es fundamental para comprender el desarrollo de su trayectoria. José Carlos Mariátegui es una figura central en sus reflexiones políticas y sus acciones

en contra de los abusos de los gamonales y su oposición al gobierno de Leguía. Estas motivan su encarcelamiento en 1927, año de publicación de *Tempestad en los Andes*⁹ (p. 229). José Sabogal, César Vallejo, José María Arguedas, Uriel García, aparecen en los recuerdos del historiador cusqueño, unidos por el interés en la cultura andina y la «conservación de los valores culturales autóctonos» (p. 325).

Valcárcel hace un recuento de su vida académica, centrada en el «conocimiento científico del mundo andino» (p. 257), el impulso a los estudios peruanistas y el inicio de la etnología como disciplina académica en el país. Las *Memorias* terminan con una reflexión sobre los cambios sociales y culturales en el Perú de inicios de la década de 1980. El autor está interesado sobre todo en el fenómeno de la migración de la sierra a la capital, que desafía a los jóvenes investigadores a «replantear la cuestión indígena y su papel en el Perú moderno», una «patria antigua» de raíz andina (pp. 419-420).

6. Enrique López Albújar: *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor* (1924)

En el conjunto de textos autobiográficos escritos entre las décadas de 1920 y 1980 por autores que dan cuenta principalmente de su figura pública y su actuación como intelectuales, políticos y escritores, *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor* (1924)¹⁰, de Enrique López Albújar, destaca por su originalidad. Se trata de un texto que intenta desmarcarse de los motivos característicos de las memorias, escrito desde una perspectiva irreverente y por momentos jocosa. Se presenta como una historia regional, relatada por un autor reconocido y prestigioso en el momento en que emprende el proyecto de poner por escrito sus recuerdos. López Albújar sigue la trayectoria de los hombres de letras de la época: combina la actividad literaria con la política, se distingue como periodista y director de diversas publicaciones, además de dedicarse a la administración de justicia como miembro del poder judicial. En sus actividades se caracterizó por su originalidad y por el desafío

⁹ Valcárcel explica que su amistad con Mariátegui se inicia en 1924, al encontrar coincidencias fundamentales en el diagnóstico de los problemas nacionales que propone el autor de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Valcárcel cita con orgullo el prólogo que Mariátegui escribe para la primera edición de *Tempestad en los Andes*, «la profecía apasionada que anuncia el nuevo Perú» (1981, p. 244).

¹⁰ López Albújar publica también un texto titulado «Pequeña autobiografía» en 1922, a solicitud de la editorial neoyorquina World Fiction. El autor fue seleccionado como uno de los escritores hispanoamericanos representativos. El texto se publicó en el Perú en 1963, como parte de un libro llamado *Memorias*, que incluye anécdotas sobre sus maestros, la exposición de sus ideas políticas, su trayectoria profesional como juez y una defensa de su generación.

a las ideas de la época¹¹. A pesar de ser un escritor provinciano, López Albújar logró un lugar destacado en el ámbito intelectual: llegó a ser reconocido, al final de su vida, como el «Patriarca de las letras peruanas», recibió la más alta condecoración nacional, la Orden del Sol, y las Palmas Magisteriales por su labor a favor de la educación en el Perú. Desde esta situación y con la seguridad que le otorga su posición como personaje distinguido, escribe estas memorias.

La obra literaria de López Albújar, en particular, los *Cuentos andinos* y la novela *Matalaché*, explora —desde perspectivas deterministas vigentes en la época— las ideas preconcebidas sobre la raza india y la raza negra en el Perú. Del mismo modo, sus memorias cuestionan la tradición de la escritura autobiográfica en más de un sentido. En primer lugar, López Albújar es un memorialista interesante debido a su extracción social. Perteneciente a una familia de comerciantes y heredero de un mestizaje que amalgama las razas negra, india y blanca, López Albújar ofrece una mirada irreverente hacia temas como la genealogía y el linaje, el prestigio de las historias familiares ilustres, la preservación del pasado familiar y nacional, y a la vez defiende una ética del valor del trabajo, del mestizaje y finalmente de la modernidad.

López Albújar se presenta como testigo privilegiado de una época a punto de desaparecer, en contacto con un pasado perdido para los lectores. El espacio donde se centra la memoria es la casona familiar, lugar que es construido como depósito de la tradición regional y la historia piuranas, más que de la memoria nacional del Perú «oficial». *De mi casona* constituye un texto centrado en la conquista de un espacio protegido donde es posible construir la memoria individual y familiar y extenderla al recuerdo de una comunidad. Al inicio del relato, López Albújar aparece como un personaje marginal, hijo ilegítimo de una familia mestiza de comerciantes que ganó prestigio gracias al trabajo de la abuela paterna, la «Mamá Señora», una cuarterona dedicada al comercio; ella constituye el personaje principal del relato y muchas veces se equipara a la propia casona familiar. El niño debe conquistar la casona, y en ese esfuerzo, legitimarse como heredero de la estirpe de comerciantes, para finalmente aparecer como dueño y patriarca de una familia de clase media ascendente, un modelo propuesto como legítimo y moderno, alternativo al aristocrático, imperante durante las primeras décadas del siglo veinte en el Perú. La casona está poblada por una familia que rastrea sus orígenes solo cuatro generaciones atrás, autodefinida como plebeya y demócrata. La casona es un lugar vivo, que cambió de propietarios a través del tiempo,

¹¹ Raúl Estuardo Cornejo explica que López Albújar fue considerado un «anarquista», debido a las ideas que defendió en su tesis para optar el grado de abogado, titulada «La injusticia de la propiedad del suelo» (Cornejo 1961, p. 78) y a sus actividades como juez. Su famosa sentencia en un juicio de adulterio, en la que eximió de responsabilidad a los culpables, desafió las ideas de legalidad, justicia y moral vigentes en la época (pp.105-107).

un lugar donde se celebra el presente, abierto al movimiento de la modernidad. La abuela logra convertirse en agente de la movilidad social de su familia: «Había pasado de inquilina a propietaria; de simple pulpera honesta a dueña y señora de una fábrica y de un hotel, de pobre cuarterona, arrinconada en triste callejuela, a señora y ama de casa de gran movimiento y lujo provinciano» (López Albújar, 1924, p. 28). Toma la decisión de enviar a sus hijos a educarse en instituciones prestigiosas —el padre de López Albújar es enviado a Europa— e inicia el ascenso social por medio del cual el autor podrá dedicarse a la actividad intelectual y pasar de ser el niño ilegítimo depositado en la casona —lugar al que su madre no podía acceder— a ser «un verdadero amo y señor» y «el salvador del nombre de la estirpe» (pp. 38-39). El retrato del narrador se termina de dibujar en el capítulo titulado «Mi blasón». Con ironía, López Albújar explica la transformación del apellido español en un apellido mestizo y plebeyo, perteneciente a una familia que no está interesada en guardar la memoria de orígenes ilustres: «El tronco de mi abolengo no sé de dónde arranca» (p. 66). El memorialista juega con la posibilidad de descender de un conquistador analfabeto, de algún marqués que inició una rama ilegítima, o incluso de algún religioso que transgredió la norma de castidad. Sin embargo, *De mi casona* carece de la coherencia ideológica necesaria en un texto que pretende romper con el respeto por las genealogías ilustres y proponer un modelo social democrático basado en el mérito personal y el trabajo. La casona de esta familia termina convertida en un espacio para la preservación del pasado y los estereotipos de la élite contra los cuales aparentemente se erige.

7. Dora Mayer: *Memorias* (1992)

Las *Memorias*¹² de Mayer abarcan los años entre 1858 y 1951, desde la vida de su familia en Alemania, el traslado al Perú en 1873, los recuerdos de la niñez en el Callao y la vida adulta de Mayer como una intelectual con un papel importante en el campo de la literatura, la educación y el periodismo. Se trata de un texto excepcional en más de un aspecto, dado que ofrece la posibilidad de comprender la manera en que se construye una subjetividad femenina que se aparta de los mandatos de género de la época para presentarse como escritora, periodista y educadora. Por otra parte, a diferencia de las memorias escritas por hombres públicos, Mayer relata la vida íntima

¹² En la presentación de los tres volúmenes de *Memorias*, Pablo Macera indica que José Respaldiza le entregó el original en 1981, un escrito mecanografiado con «enmendaduras, tachados y frases o palabras suprimidas por la misma Dora Mayer». El editor explica que «al parecer, para la última redacción de estas memorias, Dora Mayer aprovechó algunos diarios suyos anteriores. Es posible también que tuviera algunos cuadernos íntimos de su madre y de su tía. La refundición de estos materiales tuvo un carácter tardío y de algún modo significó para Dora Mayer una reinterpretación de su pasado» (Mayer, 1992, I, s/n).

familiar, incorpora a las memorias la vida doméstica, y negocia con las posibilidades que se le abren como mujer interesada en participar en la vida pública nacional¹³. Las memorias de Mayer oscilan entre lo público y lo privado: nos permiten acceder al mundo de la familia de inmigrantes alemanes que conserva las costumbres de sus orígenes y al mismo tiempo se adapta a la vida en el Perú; y nos muestra la trayectoria de una mujer interesada en participar en la vida pública.

La historia familiar, la organización de la vida doméstica, tienen como personaje principal a la madre. Se trata de una referencia constante en las memorias de Mayer, no exenta de ambigüedad: la madre destaca por su carácter difícil, pero es también una madre dedicada, concentrada en la educación de su hija. Mayer la valora como la base cultural y moral que guiará su vida de adulta. La familia aparece como un espacio en el que no rigen las jerarquías entre los géneros de la Lima de la época: «Antes de tener unos treinta años de edad no supe que en el mundo prevalecía la idea de que el varón fuera más que la mujer y facultado para ser jefe en el hogar» (1992, I, p. 23). Si la madre de Mayer domina la vida doméstica, el padre es el vínculo con el mundo exterior y con la voluntad de asimilarse a la vida en el Perú. Mayer insiste en el sentimiento patriótico que conmueve a la familia con una «común zozobra» (p. 129) al observar desde la atalaya que el padre construye en la azotea de la casa la partida de la escuadra peruana durante la Guerra con Chile. Es importante para Mayer y para su familia de inmigrantes destacar los vínculos emocionales que los unen al Perú. Esta condición, por otra parte, los coloca en una posición particular en la Lima de la época, sin obligación de seguir con rigidez las convenciones sociales y religiosas de una ciudad que aparece en las memorias en trance de modernizarse, pero reteniendo aún costumbres coloniales: «Todavía en los años 70 conservaba la Ciudad de los Reyes sus aires de alcurnia. La limeña típica era muy rigurosa en sus ideas de corrección social y religiosa» (p. 58). Esta actitud desprejuiciada y liberal le permite a Mayer hacer un retrato sumamente interesante del ambiente en el puerto del Callao, en el que conviven inmigrantes alemanes, ingleses, alsacianos, chinos, filipinos. La condición de inmigrante le permite también a la niña ávida de compañía relacionarse con personas de distintas clases sociales; es la fuente de su especial sensibilidad por la marginalidad que se traducirá en sus actividades en favor de los indígenas al convertirse en adulta¹⁴.

¹³ María Emma Manarelli señala que «el Perú se inserta en una tradición donde el acceso de las mujeres a la palabra escrita siempre ha resultado incómodo, dado que otorga un espacio de libertad»; por otra parte, «para las mujeres es desafiante, pues las catapulta a un mundo supuestamente público donde el poder de los patriarcas todavía marca su lógica» (2015, p. 128).

¹⁴ Dora Mayer, Pedro Zulen y Joaquín Capelo fundan la Asociación Pro-Indígena en 1909 y publican *El Deber Pro Indígena*, órgano de la asociación, entre 1912 y 1917. Mayer dirige la publicación y trabaja activamente en la defensa de los derechos de los indígenas.

Por ejemplo, Mayer relata su relación —avalada por su tía— con unas niñas hijas de una tendera del mercado, por quienes llega a tener gran cariño (p. 39).

Mayer insiste en la educación especial que recibe en su hogar, cuyo objetivo es, en palabras de la madre, «preparar el campo de cultivo» para el desarrollo de las capacidades de la hija. Esta «enseñanza libre» (p. 83) incluye la historia y la literatura europeas, el alemán, el francés y el inglés, las artes plásticas —por parte de las mujeres instruidas que fueron la madre y la tía—, y la aritmética y la lectura de novelas y libros filosóficos por parte de su padre: «El objeto de la instrucción que se me daba era la cultivación de mi inteligencia» (p. 86). Esta educación la prepara para ganarse la vida como educadora y periodista, en una época en que la aspiración de las mujeres no iba más allá del matrimonio y el cuidado de los hijos: «Fuera del preceptorado y labor de mano no había carrera productiva para la mujer de clase media. La mujer pobre disponía del recurso de la cocina o el lavado o de una servidumbre bastante mal tratada» (p. 87).

Los volúmenes II y III de las memorias se dedican a la juventud y madurez. Mayer se precia del dominio de tres lenguas, en las que escribe indistintamente sus primeras novelas y poemas (1992, II, p. 178). Mayer se retrata como una persona singular e independiente, con fuertes opiniones políticas —crítica duramente a Haya de la Torre, al comunismo y al gobierno de Leguía— pero sin compromisos con un partido determinado: «no he sido partidaria incondicional ni extremista» (1992, III, p. 140). Esta mujer que se siente siempre descolocada en la sociedad limeña, el «animal raro» (p. 160) solo a gusto dentro del círculo de sus amistades cercanas, es sin embargo una determinada defensora de los derechos del indígena —«la raza peruana legítima» (p. 219)— en el foro público. A sus artículos periodísticos, se añade su activa participación en la Sociedad Pro-Indígena, al lado de Pedro Zulen¹⁵ y Santiago Giraldo. Mayer aparece en las reflexiones finales, escritas desde la perspectiva del final de su vida, como una mujer que celebra las circunstancias excepcionales que la rodearon y le permitieron vivir con una independencia inusual para las mujeres de la época.

¹⁵ En las *Memorias* hay breves referencias a la relación de Mayer con Pedro Zulen, filósofo sanmarquino de origen chino. La «rara historia nuestra» (1992, III, p. 184) o «el asunto con Zulen» (p. 134) que asusta a la directora de una revista católica argentina, se reserva para una publicación titulada *Zulen y yo: testimonio de nuestro desposorio ofrecido a la humanidad* (1925). La relación resultaba por lo menos extraña para la sociedad limeña de la época. Aunque no contrajeron matrimonio ni se sabe que Zulen correspondiera al interés romántico de Mayer, ella firmaba «de Zulen», tal como lo hace en las *Memorias*.

8. Magda Portal. *La vida que yo viví...* (2017)

Con el título *La vida que yo viví...*, la Casa de la Literatura Peruana¹⁶ publicó en facsímil la autobiografía de Magda Portal. Tal como afirma Yolanda Westphalen en el estudio preliminar, «la autorrepresentación que Magda (sic) quiere proyectar de sí misma y en la que encuentra su identidad es la de una mujer de vanguardia: en la primera fila de lucha en el campo literario, político y de los derechos de la mujer» (2017, p. 22). Portal manifiesta a lo largo de su autobiografía una clara conciencia de la importancia de su rol como líder que abre el camino a las mujeres para participar en la vida pública: «Porque soy parte de la Historia (sic) de mi patria, a la que di los años de mi juventud y de mi madurez» (p. 45). Resalta la circunstancia de ser la primera mujer en el partido aprista, la única mujer en el grupo de jóvenes intelectuales y artistas que incluía a César Vallejo, Alcides Spelucín, Antenor Orrego y Alfonso de Silva (p. 58), la joven que gana los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos en 1923 y que no puede acceder al primer puesto, tradicionalmente ocupado por hombres¹⁷.

La autobiografía se inicia con el relato familiar marcado por las muertes del padre y el padrastro, que llevan a la madre a una situación de gran precariedad. Obligada a trabajar desde adolescente, Portal acude como alumna libre a las aulas de la Universidad de San Marcos, donde se integra a los grupos de vanguardia literaria y política. A partir de 1926 aparecen sus primeras publicaciones y comienza su colaboración y amistad con José Carlos Mariátegui, figura central en el texto, admirado por su trabajo político y cultural. Además de publicar en la revista *Amauta*, Magda Portal edita las revistas *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos* y *Timonel*, que publican «poesía revolucionaria de su tiempo» (p. 67), en las que colaboran poetas latinoamericanos —Pablo Neruda y Vicente Huidobro entre ellos— y europeos. El relato de su trayectoria pública está asociado a la historia política de la época y marcado por su oposición al gobierno de Leguía y su activismo que le cuesta la deportación y el exilio en Cuba, México y Chile. Al otorgarse una ley de amnistía, Portal regresa al Perú para ser nuevamente perseguida durante la dictadura de Sánchez Cerro. Ocupa un lugar importante en la narración

¹⁶ Los editores explican que el texto publicado parte de la revisión de cinco conjuntos de páginas mecanografiadas agrupados con los títulos *La vida que yo viví...*, *Trazos cortados*, *Anécdotas* sobre José Carlos Mariátegui, *Apuntes para una biografía de Magda Portal* y un grupo de páginas sin título que relatan las persecuciones políticas de la autora. Decidieron publicar *La vida que yo viví...* dado que se trata de la «versión en limpio y extensa» (p. 9) que incluye *Trazos cortados* y textos de *Anécdotas*. La edición incluye los *Apuntes para una biografía de Magda Portal*, dado que se trata de un texto que complementa la autobiografía.

¹⁷ Portal relata que el poeta José Gálvez le ruega que ceda su puesto al segundo lugar, dado que no se podía premiar a una mujer, y que acepte un «premio especial» creado para salvar la situación excepcional. Portal comenta que estos hechos eran tomados como naturales en la época (p. 61).

de su vida el periodo que pasa en la cárcel en Lima, entre 1935 y 1936. Portal solicita permiso para enseñar a las reclusas lecciones de historia, geografía y para organizar obras teatrales.



Imagen 2. Magda Portal. Portal Wikimedia Commons.

La autobiografía concluye con un tema que recorre el texto: la fuerte crítica al Apra. Esta se hace aún más intensa en el texto escrito en tercera persona titulado *Apuntes para una biografía de Magda Portal*, donde acusa a Haya de la Torre de «desvirtuar las bases programáticas e ideológicas del Aprismo» (143) y señala que decide romper con el partido al no lograr que se reconozca la personería de las mujeres, quienes, por no tener voto, figuran solo como «simpatizantes en el quehacer político» (145).

Portal dedica poco espacio en la autobiografía a su vida privada; sin embargo, menciona su maternidad: «por aquel mismo año¹⁸ la Naturaleza (sic) me hizo el don de la Maternidad (sic). Nació a fines de noviembre mi hija, que habría de ocupar un lugar de excepción en mi vida». Ella es la causa de una reflexión sobre la tensión entre la vida personal y el activismo político: «En mi mente bullían anhelos, sueños, ambiciones

¹⁸ El año es 1923, marcado también por la publicación del libro *Anima absorta*. Portal explica que José Carlos Mariátegui incluye su nombre en «El proceso de la literatura», uno de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (63).

dislocando mi vida o fraccionándola en distintas rutas, en las que ya se instalaba la de la acción social a la que había de desembocar años después. Es posible que mi hija fuera una víctima de mi inestabilidad emocional, sin que ello supusiera abandono, sin ser entrega integral» (63). La autobiografía está dedicada a la vida pública de Portal y a la tarea de propiciar la toma de conciencia política de las mujeres, consideradas en su época «otra categoría de personas» (106).

MEMORIAS DE FIN DEL MILENIO

La escritura autobiográfica cobró importancia durante la última década del siglo XX. Mario Vargas Llosa publicó *El pez en el agua. Memorias* (1993), Alfredo Bryce Echenique presentó *Permiso para vivir* (1993) y más adelante completó sus *Antimemorias* con el segundo tomo, *Permiso para sentir* (2005), y Carlos Eduardo Zavaleta publica *Autobiografía fugaz* (2000). Los narradores contemporáneos más reconocidos siguen el impulso autobiográfico para ofrecer interpretaciones de la historia, la sociedad y la cultura peruanas de fin del milenio. Representantes de una época que termina, ejemplares de «fin de raza», como se define Bryce, o defensores del último intento de civilización en un país precipitado al caos y la barbarie, en el caso de Vargas Llosa, estos relatos autobiográficos aparecen como «visiones terminales» de un tiempo y de una experiencia que corren el riesgo de ser olvidados si no se registran desde una perspectiva personal (Molloy, 1991, p. 163). Estos escritores pertenecen a la llamada Generación del Cincuenta, marcada por la migración del campo a la capital, la dictadura de Manuel A. Odría y la renovación de la literatura peruana. Los textos que escriben se encuentran entre las memorias de personajes públicos (como los textos analizados al inicio de este ensayo) y la autobiografía, en el sentido en que exploran el ámbito de la intimidad para construir figuras complejas, con cierta conciencia de las posibilidades y limitaciones de la palabra escrita para la representación de la vida.

1. Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua. Memorias* (1993)

El pez en el agua, las memorias de Mario Vargas Llosa, se publica en 1993, después de la aventura política del autor, al postular como candidato a la presidencia del Perú¹⁹.

¹⁹ Una primera versión del texto, titulada «A Fish Out of Water», apareció traducida al inglés en 1991, en la revista *Granta*. El texto es una crónica de la campaña presidencial, no incluye el relato de infancia y juventud que aparece de modo intercalado en las memorias. Es interesante que la crónica se titule «El pez fuera del agua», y que insista en la incomodidad del autor al no encontrarse en su elemento natural, que sería la literatura y no la política. La razón para «dejar el agua» es un «compromiso moral con el Perú». La frase con la que concluye la crónica expresa la idea de la imposibilidad de dedicarse a la política de manera desinteresada: «anyone who is not capable of feeling the obsessive, almost physical attraction to power, finds it nearly imposible to be a successful politician» («cualquiera que no sea capaz

El impulso autobiográfico se origina en esta experiencia, que motiva al autor a escribir un relato inicialmente basado en sus orígenes personales, para explicar el momento contemporáneo, particularmente las razones que lo llevaron a postular como candidato presidencial. Se trata de las memorias de un escritor profesional, con amplio manejo de los recursos de la ficción y de la tradición de la escritura autobiográfica. Vargas Llosa acostumbra recrear episodios de su vida en la elaboración de sus novelas; se trata, pues, de un autor entrenado en la construcción de un personaje y en el uso de la propia vida como materia prima para la elaboración ficcional²⁰. Por otra parte, *El pez en el agua* es un texto que surge de una confrontación con las circunstancias y también dirige una invocación a la trascendencia del juicio de la Historia. La persona que resulta del texto de Vargas Llosa es la del héroe incomprendido por su nación. La imagen del Perú es la de un país equivocado, incapaz de reconocer a quien podía salvarlo de los problemas políticos, económicos y sociales diagnosticados por Vargas Llosa, recurriendo a la conocida oposición entre civilización y barbarie, central desde el siglo XIX para la definición de la cultura hispanoamericana²¹.

Las memorias están estructuradas sobre la base de dos narrativas paralelas que se ofrecen en capítulos intercalados: por un lado, la infancia y juventud, los años de formación; por otro, la aparición de la vocación política durante el proceso que llevó a Vargas Llosa a la campaña electoral por la presidencia. Los dos relatos presentan un adversario: en el caso de los recuerdos de infancia y juventud, es el padre; y en el caso de la campaña política en la madurez, es Alberto Fujimori, quien finalmente ganaría las elecciones. Se trata de personajes de orígenes raciales y sociales confusos, marcados por la mediocridad y el resentimiento, encarnaciones de los males nacionales.

La manera en que sujeto y nación se identifican en las memorias de Vargas Llosa permite una lectura de la vocación, la educación y la historia de la familia del autor, quien relaciona estos temas con su diagnóstico de problemas históricos y la proyección del «deber ser» nacional. El primer capítulo, titulado «Ese señor que era mi papá», es especialmente interesante. La irrupción del padre, a quien el niño creía muerto, representa el fin de una manera de vivir que caracterizaba a la

de sentir la atracción obsesiva, casi física del poder, encuentra casi imposible ser un político exitoso». La traducción es mía) (Vargas Llosa, 1991, p. 74). Probablemente la inclusión en el texto de la historia de su infancia y de la formación de su vocación de escritor justifique el cambio del título de las memorias. Dedicado a la literatura, Vargas Llosa estaría «como pez en el agua».

²⁰ Rosemary G. Feal denomina a este procedimiento «the process of turning life into text» («el proceso de convertir la vida en texto»). La traducción es mía (Feal, 1986, p. 94). En la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977) se trabajan de modo explícito episodios autobiográficos.

²¹ Vargas Llosa expresó su oposición al gobierno de Alberto Fujimori, su contrincante en las elecciones, en artículos periodísticos y declaraciones a la prensa internacional. En «Regreso a la barbarie», artículo recogido en *Desafíos a la libertad* (1994), Vargas Llosa condena el cierre del Congreso peruano en 1992.

familia materna: una comunidad provinciana, democrática, culta, que siembra en el memorialista los valores que regirán su vida y proyectará a una nación ideal. El relato de la razón del fracaso del matrimonio de sus padres es presentado como «la enfermedad nacional», y es también el fracaso de la heterogénea sociedad peruana, incapaz de integrarse y de conciliar los problemas étnicos, de clase y las diferencias culturales entre las élites, las clases medias y los sectores populares. De acuerdo con Vargas Llosa, esta situación motiva una violencia que permea la vida y la idiosincrasia nacional y se remonta a los orígenes históricos de la nación, tal como lo expresa la referencia al Inca Garcilaso.

En la variopinta sociedad peruana, y acaso en todas las que tienen muchas razas y astronómicas desigualdades, blanco y cholo son términos que quieren decir más cosas que raza o etnia: ellos sitúan a la persona social y económicamente, y estos factores son muchas veces los determinantes de la clasificación. Esta es flexible y cambiante, supeditada a las circunstancias y vaivenes de los destinos particulares. Siempre se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales o mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esa selvática nomenclatura se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos —desdén, desprecio, envidia, rencor, admiración, emulación— que es, muchas veces, por debajo de las ideologías, valores y desvalores, la explicación profunda de los conflictos y frustraciones de la vida peruana [...]. La mayoría de las veces es inconsciente, nace de un yo recóndito y ciego a la razón, se mama con la leche materna y empieza a formalizarse desde los primeros vagidos y balbuceos del peruano (Vargas Llosa, 1993, pp. 11-12).

En contraposición, en la familia materna, Vargas Llosa aprende los principios éticos rectores de su conducta personal y política, tal como aparece representada en las memorias: la honradez, la defensa de la justicia y de la civilidad, una «aristocracia moral» presentada en el texto como norma de vida personal, proyectada a los valores que su partido político quiere inculcar en el Perú.

La vida de Vargas Llosa da un giro dramático al reencontrarse con su padre. El niño es trasladado a Lima, ingresa al colegio militar Leoncio Prado y debe someterse a la autoridad violenta del padre. En esa época, de acuerdo con las memorias, surge la vocación literaria, como una manera de enfrentarse al padre. Comienza a formarse entonces la idea que el autor presentará más adelante como central: el espacio de la escritura es un ámbito despojado de todo condicionamiento ideológico, el refugio frente a las fuerzas irracionales que dominan la realidad, determinadas por intereses personales y políticos.

En cuanto a su postura frente al ambiente cultural en el Perú, Vargas Llosa rechaza de modo radical un medio marcado por la mediocridad. Salvo su aprendizaje junto a Raúl Porras Barrenechea, la educación que recibe en el Perú no lo satisface. Vargas Llosa critica el indigenismo, el costumbrismo y casi toda la tradición literaria peruana²², para aspirar a una cultura cosmopolita. Su obra literaria se presenta del mismo modo que su plan político: un esfuerzo de transformación de la literatura peruana, un intento de «insertarla» en la cultura universal (pp. 273-303). El tiempo que pasa en Europa intentando convertirse en escritor profesional, las lecturas de literatura universal, la influencia de pensadores liberales, lo capacitan para renovar la literatura peruana. Vargas Llosa afirma haberse involucrado en una causa política sin habérselo propuesto. Se trata más bien de un deber moral: «Cada vez que me han preguntado por qué estuve dispuesto a dejar mi vocación de escritor por la política, he respondido: “Por una razón moral”. Porque las circunstancias me pusieron en una posición de liderazgo en un momento crítico de la vida de mi país» (p. 46). El proyecto político de Vargas Llosa no solo pretende «civilizar» el país, también persigue modernizarlo. Esta modernidad solo podría lograrse mediante la puesta en práctica del programa neoliberal, que caracteriza como «un liberalismo radical nunca antes postulado en el Perú» (p. 83). El liberalismo es, en realidad, un proyecto político de larga duración en Hispanoamérica, asociado a los intereses de la «ciudad letrada»; sin embargo, el texto lo presenta como un proyecto humanista, libre de todo condicionamiento ideológico.

Las memorias concluyen con un Colofón que contiene una reflexión final sobre la incompatibilidad de la vocación literaria y la política. Este colofón permite al lector «observar» a Vargas Llosa en el momento de la escritura de *El pez en el agua* como profesor invitado en Berlín, alejado del mundo impuro de la política, dedicado solo a leer y escribir, ejerciendo su verdadera vocación. Sin embargo, el autor no puede evitar las críticas a las medidas antidemocráticas del gobierno de Fujimori, el cierre del Congreso, su influencia en el Poder Judicial. La dictadura es un regreso a la «tradición autoritaria, razón de nuestro atraso y barbarie» (p. 532). Explica de esta manera el pedido de sanciones económicas para el Perú que Vargas Llosa lanzó en los medios periodísticos internacionales. *El pez en el agua* configura la imagen del hombre de letras que se pensó capaz de cumplir un destino histórico en su país.

²² En su ensayo sobre la obra de José María Arguedas, titulado *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), y a pesar del respeto artístico por su obra, Vargas Llosa insiste en la idea del indigenismo como una corriente «arcaica», expresión de la nostalgia por un pasado inca idealizado y desligado del Perú contemporáneo.

2. Alfredo Bryce Echenique: *Permiso para vivir* (1993) y *Permiso para sentir* (2005)

Con un intervalo de doce años, Alfredo Bryce Echenique publica *Permiso para vivir* (1993) y *Permiso para sentir* (2005), los dos tomos de sus *Antimemorias*. El subtítulo refiere a *Le miroir des limbes. Antimemoirs* de André Malraux, en un gesto que inscribe el texto dentro de una tradición de escritura autobiográfica que desafía las convenciones del género. Bryce explica su desinterés en escribir una autobiografía formal que quede para la posteridad: «Solo quiero preguntarme por mi condición humana» (1993, p. 16; 2005, p. 17). Las *Antimemorias* parten de la conciencia de la invención implícita en el proyecto autobiográfico, concebido como opuesto a las narrativas de personajes que creen en la importancia de sus vidas, y a toda intención confesional: «Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa, además. Este *Permiso para vivir* no responde para nada a las cuestiones que normalmente plantean las memorias, llámese éstas «realización de un gran designio» o «autointrospección» (1993, p. 16).

En los dos volúmenes de Bryce no encontramos una narrativa continua ni una historia sistemática. Los textos se acercan, más bien, al autorretrato literario²³, que intenta crear coherencia mediante un sistema de referencias cruzadas, anáforas, superimposiciones, de modo que da la apariencia de discontinuidad, de yuxtaposición anacrónica o montaje. Las primeras secciones de *Permiso para vivir* y *Permiso para sentir* responden a la necesidad de explicar la oposición del autor a las convenciones retóricas del género, mediante una escritura sin un plan determinado, que aparentemente prolifera sin que intervenga totalmente la voluntad del autor. Bryce utiliza dos procedimientos en la escritura de las *Antimemorias*: el humor y la digresión, característicos de la prosa oral de la obra ficcional de Bryce. La escritura sigue el modo de una conversación entre amigos, pasa de un tema a otro por contigüidad o evocación²⁴. Esta estrategia permite ofrecer un relato humorístico y casual —a partir de una serie de peripecias azarosas— sobre temas considerados «serios», como la genealogía, el linaje, la relación con el Perú, las opciones políticas. Mediante el humor y la digresión, las peripecias del autor repasan de manera irónica los grandes temas, que Sylvia Molloy denomina «autobiografemas» (1984, p. 10), o tópicos característicos

²³ En *Poetics of the Literary Self-portrait* (1992), Michel Beaujour cita el análisis de Philippe Lejeune sobre *L'âge de l'homme* de Michel Leiris. Allí explica que el método asociativo permite la combinación del recuerdo de infancia con las memorias de la experiencia reciente en el mismo espacio autobiográfico. Este procedimiento permite la utilización de nexos analógicos con el propósito de tejer una trama que no es cronológica.

²⁴ Ludovina Carrera explica que Bryce aparece en sus *Antimemorias* como un «sujeto bufo», el antihéroe que protagoniza la comedia del malentendido. Este personaje marginal, desde su aparente invalidez y posición periférica, desafía mediante el humor los «falsos valores y verdades grandilocuentes de la sociedad» (Carrera, 1994, p. 14).

de la escritura autobiográfica. El primer recuerdo, el comienzo de una nueva vida, el linaje, la nostalgia por la infancia, la mirada crítica sobre los conflictos de raza y clase de la sociedad peruana, el mito de París para los escritores latinoamericanos, el ansiado retorno al Perú, se narran de modo que no configuran una imagen acabada y definitiva del autor. Incluso la perspectiva de la muerte, para el escritor maduro, es evocada con humor, para el autorretrato pleno de vitalidad que Bryce dibuja.

Tal vez cuando sea como mi miedo a ser como mi madre, alguien tenga la bondad de entretenerme leyéndome todo lo que el tiempo se llevó. Tal vez logre reconocirme, sonreírme, cuando ya no logre ni retener quevedianas lágrimas o cacas que tampoco supe retener en la infancia como *tuttilimundi*. Estaré muerto en vida o casi muerto (1993, p. 16).

El primer capítulo de *Permiso para vivir* juega con la figura del Inca Garcilaso de la Vega, a quien el «amadrileñado» Bryce evoca para identificarse con el «amontillado» «ilustre antecesor cusqueño» (1993, p. 17). El Inca Garcilaso es el punto de partida para abordar la discusión sobre el linaje y la discutida «peruanidad» de Bryce y su familia. En escenas que incluyen anécdotas en las cuales sus compañeros de universidad se burlan del origen extranjero de su apellido, escenas en la que su apellido es pronunciado de manera incorrecta, y escenas en las que debe afirmar que es peruano a pesar de su apellido inglés, Bryce manifiesta su incomodidad frente a los prejuicios raciales y de clase de la sociedad peruana. El autor expresa su fastidio ante las acusaciones de representar los intereses de la oligarquía peruana y la contradicción entre su educación extranjerizante y su «latinoamericanización» en Europa. La nostalgia del Inca Garcilaso por el pasado incaico se equipara con la nostalgia de Bryce por una Lima auténtica, criolla y una Lima que desconoce a su retorno después de residir más de treinta años en Europa: «Al Inca se le acabaron el imperio incaico y la estirpe de los conquistadores como su padre. Y a mí se me acabó la Lima de Chabuca Granda y «La flor de la canela», llamada también *Lima la horrible*, por otro ilustre limeño, Sebastián Salazar Bondy» (p. 21). La Lima «chicha» es un espacio hostil, caótico y peligroso, poblado por individuos acosados por la pobreza; esta ciudad desconcierta a la «estirpe condenada» de «viejos limeños» (Bryce, 2005, p. 381) con la que Bryce se identifica.

3. Carlos Eduardo Zavaleta: *Autobiografía fugaz* (2000)

Autobiografía fugaz (2000), de Carlos Eduardo Zavaleta, completa el conjunto de textos escritos por destacados narradores al final del siglo XX. En el Prefacio, Zavaleta justifica su escritura como una necesidad, además de ser requerida por sus lectores: «Pasando los años, como por necesidad, a un escritor se le presenta el dilema de escribir o no su autobiografía, sobre todo si ha tenido la suerte de publicar numerosos libros»

(2000, p. 9). Se trata de un libro breve, que no sigue la cronología de la vida del artista. Más bien, Zavaleta decide publicar «unas breves notas» sobre la relación entre su obra y su persona, hablar en nombre de los miembros de la Generación del Cincuenta y finalmente comentar la crítica sobre su propia obra (p. 9).

La primera parte del texto está dedicada a recuerdos de infancia, primero en Chimbote, donde el padre trabajaba como telegrafista, luego al retorno de la familia a Sihuas, el pueblo de la madre, donde Zavaleta despierta a los temas que inspiran su obra ficcional, y a la empatía con los grupos indígenas.

En el mercado, los vendedores eran indios, aunque los señores eran casi indios también, excepto que chapurraban (sic) un poco mejor el castellano y tenían haciendas, caballos, mujeres e hijas más limpias que las indias, pero no más bonitas. Todos éramos indios, si bien los señores no querían admitirlo. Nuestra familia estaba en medio de ambos grupos, y como tal, por desgracia, se apegaba a los de arriba, dejando que los indios andaran descalzos o con ojotas, cargando bultos como acémilas, vestidos solo para cubrir las carnes, aunque en las fiestas, como en un milagro de la pobreza, esa misma gente invadía las calles, bailando con primorosos trajes de colores, bordados, cascabeles, máscaras, sombreros emplumados y látigos, en un desfile que venía desde los tiempos en que quizá habían sido felices (2000, p. 17).

La abuela, que no tolera la injusticia con los indios: «Oyendo ella (sic), nadie podía desdeñar a los pobres» (p. 19), y el padre, que redacta los mensajes de los analfabetos que acuden al telégrafo, son los modelos del futuro escritor, quien pronto asume el papel de escriba cuando el padre está ocupado. El contraste entre la belleza del paisaje y la injusticia con los indígenas impresiona al niño, quien, sobre todo, se siente impactado por la inacción de la clase media, donde se coloca su familia: «El paisaje era bellissimo, los valles más o menos bien asentados, pero el atraso era lamentable por la explotación del indio y, sobre todo, por la clamorosa falta de ideas progresistas en hacendados y comerciantes. La clase media lo observaba todo con indignación e inacción» (p. 20).

Zavaleta resalta los hechos que marcaron a su generación: la dictadura de Odría, que trajo consigo la censura de publicaciones periodísticas y literarias; y la voluntad de representar el «variopinto retablo mestizo» de la sociedad peruana (p. 31). Su obra, como la de sus compañeros de generación, intenta renovar la literatura peruana, con una propuesta basada en temas nacionales, «pero con técnicas y estilos de validez universal» (p. 32), más allá de las restricciones del lenguaje y la arquitectura narrativa del indigenismo, según la opinión de los jóvenes que publican alrededor de los años cincuenta. Zavaleta define el grupo como un movimiento intelectual que logró la modernización de la cultura peruana y abarcó la literatura, la música, el ensayo,

la filosofía, la historia, la sociología, la traducción y el periodismo: «No creo que haya habido otro movimiento totalizador en nuestro siglo, pues, por ejemplo, solo en la prosa (instrumento de la historia, el ensayo, el cuento y la novela), alcanzó a extenderse hasta los años 80» (p. 47).

El interés por la obra de William Faulkner, T. S. Eliot, Ezra Pound y James Joyce le permiten ganar una beca para estudiar en los Estados Unidos, donde profundiza en el estudio de la literatura en lengua inglesa y el aprendizaje de las técnicas narrativas que impactan en su obra ficcional, y que, en su opinión, realizaron «un trabajo de limpieza de la prosa peruana, poniéndola a tono con la internacional» (p. 49). Estas técnicas permiten el cambio entre la prosa de los costumbristas e indigenistas, calificada como «áspera, incorrecta, a veces inadecuada, poco flexible y nada dúctil», hacia la «limpia, correcta, flexible y hasta elegante que dejamos, allanando el camino, para Vargas Llosa y Bryce» (pp. 49-50).

EL DIARIO PERSONAL

El diario personal no es un género cultivado de manera constante en el Perú²⁵. Sin embargo, aunque no podemos hablar de una tradición de escritura íntima, contamos con casos interesantes que registran las inquietudes artísticas y profesionales de autores que, como Julio Ramón Ribeyro, dieron gran importancia al registro periódico de la experiencia personal. A diferencia de las autobiografías y memorias, los diarios no presentan una imagen acabada de sus autores; son textos que valoramos por la aparente inmediatez del registro de las vivencias.

1. Alberto Jochamowitz y José García Calderón

Los diarios de Alberto Jochamowitz se publican en 1931 con el título *Mi vida profesional. Apuntes autobiográficos del ingeniero Alberto Jochamowitz*²⁶. El texto se centra en su

²⁵ Uno de los diarios más polémicos e interesantes es el que publica José María Arguedas, intercalado en los capítulos de la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en la que relata la crisis económica, política y social del Perú a partir de la observación de la migración y el capitalismo intensivo en el puerto de Chimbote, al mismo tiempo que registra una profunda crisis personal y anuncia el suicidio que cometerá, dejando la novela inconclusa. Martin Lienhard ha realizado el estudio más exhaustivo y sistemático de la novela; de acuerdo con Lienhard, se trata de una novela que expresa una «literatura alternativa» que se apropia del discurso oral de los marginados. En el texto se enfrentan múltiples discursos y lenguajes, la cultura oral y la escrita, el quechua y el español, el «arriba» y el «abajo» del pensamiento andino, lo autobiográfico y lo histórico (1990, p. 19).

²⁶ Como explica Kathy Araujo, Jochamowitz publica en 1945 *Apuntes autobiográficos y discursos*, libro que recoge los discursos públicos que dio el ingeniero en el ejercicio de sus funciones (Araujo, 2015, p. 162).

trabajo durante veinticinco años como ingeniero de minas contratado por el gobierno de Augusto B. Leguía. Este texto resulta paradójico, dado que elige el género del diario para la construcción de una figura pública. De acuerdo con Kathya Araujo, los diarios se enfocan en los méritos de la obra pública del ingeniero, relacionada con el desarrollo y la modernización del país, sin incidir en la intimidad ni en la vida privada (2015, p. 169).

Gracias a Jochamowitz se publicó el *Diario íntimo* de José García Calderón²⁷, en 1969. En el preámbulo, Jochamowitz explica que halló en una casa de compraventa de libros en París, el diario que su amigo José García Calderón escribió mientras luchó en el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, entre 1914 y 1916. Los hermanos Ventura, Francisco y Juan García Calderón decidieron publicar, en memoria del fallecido, un libro titulado *Reliquias*, que recoge artículos, notas inéditas y dibujos. El *Diario íntimo* no se publica y se dispersa junto con otros documentos de la biblioteca de Ventura García Calderón. No es el único diario del artista: en Ginebra, en 1947, su hermano Ventura publica una segunda edición de *Reliquias*, con un añadido titulado *Fragments de un diario íntimo*. Se trata de un texto escrito entre 1908 y 1914, que se afilia a la tradición europea del diario de artista. García Calderón reflexiona en sus viajes por Venecia, Florencia, Roma, París, Múnich, Segovia, Toledo, Madrid, Ávila, Granada, Tánger y otras ciudades, sobre el arte clásico, el trabajo de los grandes maestros del Renacimiento y sus propias ideas sobre la belleza, lo sublime y la creación artística, mediante un lenguaje poético que da cuenta de una «peregrinación interior» (García Calderón 1947, p. 29), como explica en la entrada del 10 de setiembre de 1908. El diario artístico, escrito en español y en francés, se interrumpe aparentemente cuando el escritor decide enrolarse en el ejército y comienza el diario de guerra.

Escrito en francés, el diario de guerra está dirigido a una destinataria cuyo nombre no aparece, a quien se remiten reflexiones sobre el conflicto bélico y se hacen pedidos de libros, ropa, subsistencias. Producido en «condiciones excepcionales» (Jochamowitz, en García Calderón, 1969, p. 28), este diario da cuenta de las privaciones y de las satisfacciones espirituales que, de manera paradójica, García Calderón encuentra en la guerra. El diario es una «gimnasia espiritual» (García Calderón, 1969, p. 50) que

²⁷ Hermano del escritor Ventura García Calderón, José García Calderón (1888-1916), parte a Francia a los 18 años de edad para estudiar artes plásticas y arquitectura. Decide enrolarse en el ejército francés y participa en la guerra de trincheras durante la Primera Guerra Mundial. Gracias a sus habilidades para la fotografía y el dibujo, es asignado a la tarea de tomar fotos aéreas desde un globo que sobrevolaba el campo para determinar la posición de la artillería alemana. García Calderón inventa una técnica para hacer mapas a partir de estas fotografías, que es usada por otros batallones del ejército francés. De acuerdo con el preámbulo de Jochamowitz, el globo se desvía hacia las líneas alemanas y García Calderón se lanza a tierra y muere, después de tratar de poner a salvo los documentos útiles para el ejército francés.

lo protege del desaliento. Uno de los temas centrales es la necesidad de estar cerca del peligro: la razón para enrolarse en el ejército es precisamente la «necesidad stendhaliana» de vivir intensamente, de dar el máximo, de vivir noblemente en el peligro» (p. 65). El diario termina con un pedido reiterado, más necesario aún que la ropa y los alimentos: libros y cartas. El guerrero lector y escritor da cuenta de su entusiasmo y también de su desencanto frente a la realidad bélica: «Yo buscaba nuevas emociones, un alcohol inédito, que por un brusco sacudimiento me pusiera en equilibrio y he aquí que solo encuentro pequeñas cosas y pequeñas gentes» (p. 46).

2. Juan Ríos: *Sobre mi propia vida (1940-1991)* (1993)

El diario de Juan Ríos es un texto escrito desde la juventud hasta la vejez, compuesto por anotaciones breves, a la manera de reflexiones y aforismos que condensan una filosofía de vida, tal como lo expresa en la entrada del 28 de setiembre de 1956: «Estoicismo alegre y Quijotismo de ojos abiertos podrían llamarse mis dos filosofías personales» (1993, p. 168). Los temas que aparecen en las entradas del diario giran alrededor del arte: la pintura, la música, el cine, la poesía y el teatro, géneros que Ríos cultivó. En cuanto al teatro, el diarista admira la tragedia griega clásica y manifiesta también una enorme admiración por la obra de William Shakespeare. Las reflexiones sobre la poesía aparecen a lo largo del diario; en la madurez, Ríos se acerca a la poética surrealista: «Los más puros hallazgos poéticos no son fruto de la razón sino del inconsciente» (p. 252), registra en la entrada del 16 de agosto de 1982. Gracias a una beca, Ríos reside en Europa varios años, registra su entusiasmo en el diario por las exposiciones, conciertos, ballet, ópera, obras de teatro y museos a los que asiste maravillado: «Llevo nueve meses en Europa y me parece que no la hubiera dejado nunca. Solo aquí puedo vivir» (p. 124). La imagen del artista que Ríos defiende es la de un sujeto con una sensibilidad refinada, aspecto de su autorrepresentación que coincide con la manera en que entiende su obra literaria: «La admiración de los burgueses gasta y deshonor las obras de arte», afirma en la entrada del 24 de diciembre de 1943 (p. 54). A lo largo de los diarios, son constantes también las duras críticas e ironías respecto de la política peruana y su desprecio por la adulación imperante en el medio artístico, de acuerdo con su perspectiva.

Muchas de las entradas del diario son expresión de la intimidad y las angustias del autor. En la medida en que pasan los años, Ríos reflexiona sobre el sentido de su vida y sobre la esterilidad creativa de algunas etapas. Son muy interesantes sus comentarios acerca de su proceso psicoanalítico, emprendido para recuperar la facultad de escribir: «Algo ha mejorado mi estado de ánimo gracias al despiadado tratamiento psicoanalítico» (p. 201), anota al inicio del año 1966. El diario concluye con la

perspectiva de un viaje a Washington y París, que Ríos, consciente de su edad, imagina como una «última visita a los grandes maestros» (p. 281). El autor incluye un epitafio el 31 de mayo de 1991, año de su muerte, unos meses después de la última anotación.

3. Julio Ramón Ribeyro: *La tentación del fracaso* (1992, 1995)

La publicación de *La tentación del fracaso*, los diarios de Julio Ramón Ribeyro, se inicia en 1992, en un momento en su carrera en que es considerado un escritor consagrado. Son diarios escritos a partir de 1950, y Ribeyro decide publicarlos al regresar al Perú después de una larga ausencia. Ribeyro proyectaba la publicación de «diez o doce libros» (Ribeyro, 1992a, p. 9), de los que únicamente tres han tenido acceso al público hasta el momento²⁸. Se trata de un texto que abarca desde su época de estudiante con aspiraciones literarias hasta su transformación en un escritor reconocido. En este recorrido, Ribeyro ensaya distintas aproximaciones a la escritura de lo personal. Además de las reflexiones sobre el propio carácter y el sentido de su vida²⁹, el diario aparece como una suerte de «laboratorio de escritura», en el que se ponen a prueba temas y reflexiones que aparecerán en su obra de ficción³⁰. Muchas entradas del diario son apuntes sobre personajes callejeros y observaciones sobre el carácter de las personas, que luego encontraremos desarrollados y transformados en sus cuentos y novelas; otras entradas más bien corresponden a la vertiente filosófica de libros como *Prosas apátridas* o *Los dichos de Luder*, otras son reflexiones sobre la literatura a la manera de los artículos recogidos en *La caza sutil*.

Uno de los grandes temas presentes a lo largo de los diarios es la reflexión sobre la propia escritura del diario. En la introducción al primer volumen, Ribeyro se presenta como un conocedor del género, un coleccionista de diarios. Explica que comenzó a escribir sus diarios para imitar a los diaristas que admiraba desde su adolescencia³¹. Ribeyro se considera «el inaugurador de una forma de expresión literaria nunca antes

²⁸ En la presentación del primer tomo de los diarios, publicada bajo el título «La tentación de la memoria», Ribeyro manifiesta: «Confío en que mis editores irán publicando los otros volúmenes, que en su momento llegarán a ser unos quince; y si vivo un poco más, pueden ser unos veinte» (1996a, p. 62).

²⁹ Ribeyro publicó escritos autobiográficos como «Ancestros», texto que aparece en la *Antología personal* (1996b) y «Juegos de infancia» (1996c), un fragmento de unas memorias inconclusas, a las que se refiere en varias ocasiones en *La tentación del fracaso*.

³⁰ Ribeyro observa: «Quiero tan solo anotar algunas impresiones fugaces que más tarde me placera recordar [...] hacer un poco de ejercicio de estilo y sobre todo reunir material —frases, descripciones, ideas— aprovechables más tarde en mis artículos o creaciones literarias» (1992a, p. 31).

³¹ Muchos de los diaristas consagrados, Henri Frédéric Amiel, por ejemplo, han sido grandes aficionados a la lectura de diarios. Ribeyro anota en la introducción de *La tentación del fracaso* (1992) que la lectura del diario de Amiel lo motivó a convertirse en «un buen conocedor en la materia». Ribeyro se retrata

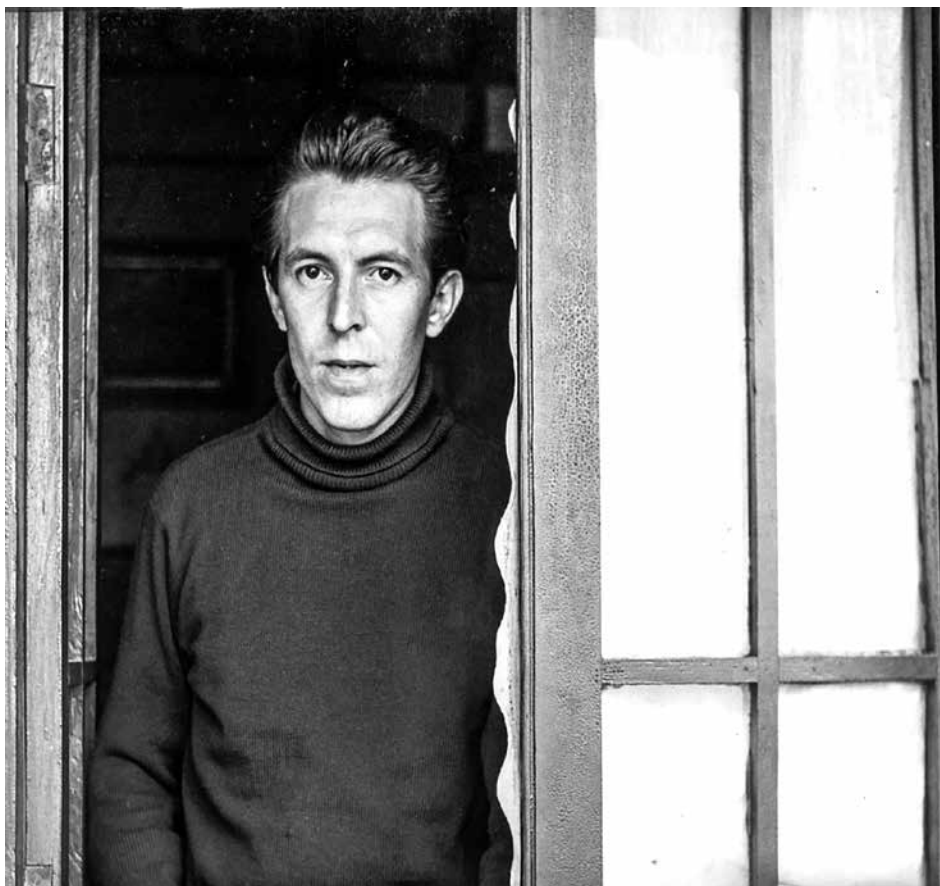


Imagen 3. Julio Ramón Ribeyro (década de 1950). Fotógrafo: Baldomero Pestana. Cortesía del Fondo Riva-Agüero, PUCP.

utilizada en nuestro medio» (1992a, pp. 9-10), que percibe como ajena a la tradición de la literatura en español. Así, el registro de las reflexiones cotidianas está acompañado de un «arte poética» sobre el diario personal. En la medida en que esta escritura se prolonga durante la vida del autor, Ribeyro desarrolla una conciencia de la importancia del diario como uno de los textos centrales dentro de la propia obra. Inicialmente es un «soliloquio estéril» (1992a, p. 9), «la negación de lo que quiero hacer», «el testimonio de la no obra, de la sequedad y la pequeñez» (1993, p. 189), para pasar a ser considerado un texto digno de ser releído, revisado y preparado para entregar a los lectores, por su

en muchas ocasiones leyendo y analizando los diarios de escritores como André Gide, Charles du Bos, Eugène Dabit, Jean Genet, Franz Kafka, Anaïs Nin, Ernest Jünger, Virginia Woolf, Paul Léautaud.

valor literario: «Creo haber encontrado el estilo del diario íntimo; un estilo apretado, expresivo, que interesa no solamente como testimonio sino como literatura. Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será probablemente la más importante de mis obras» (Ribeyro, 1992a, p. 234). La preferencia que manifiesta Ribeyro por el trabajo dentro de los géneros «menores»: el cuento frente a la novela, el diario frente a las memorias, la anécdota frente a la historia, comienza a aparecer en *La tentación del fracaso* como una característica personal y artística. La frustración que aparece en los diarios por no haber escrito «la gran novela», como otros miembros de su generación, da paso a la satisfacción de ser un escritor que maneja con maestría los géneros «menores»³².

Ribeyro compone para sí un personaje con una sensibilidad inspirada en la obra de Charles Baudelaire, a quien cita en varias ocasiones; por ejemplo, en el «Diario Muniquense» anota que abriga el proyecto de escribir un texto titulado *El cuaderno del insomne*, que contendría «pequeños fragmentos escritos en noches de vacuidad y de desvelo, un poco dentro del espíritu del *Spleen de París* de Baudelaire» (1992a, p. 121). Del mismo modo, los recorridos por las calles europeas semejan los del *flâneur* en medio de la multitud: «Paseo solitario en medio del distrito en fiesta. Sensación de abandono, de incomunicación, como en Freimann, hace un año. Al mismo tiempo, placer morboso de deslizarse entre la multitud festiva como un aparecido» (1992a, pp. 157-158). La persona que los diarios construyen se siente llamada a un destino más elevado que el del hombre común. Esta persona está signada por el aburrimiento frente a las demandas de la vida cotidiana. Más que la respuesta a las circunstancias, se trata del *ennui*, el aburrimiento dignificado, una actitud que implica el desprecio por la vida burguesa y la vocación por el arte. En los escritores y personajes del siglo XIX³³, el *ennui* surge de la decisión de librarse de los imperativos de la vida social; Ribeyro insiste en los diarios en su decisión de librarse de los deberes que la posición de su familia —de clase media empobrecida y antepasados que destacaron como abogados y académicos—

³² Susana Reisz plantea la idea de encontrarnos en un momento histórico que prefiere la literatura escrita en «tono menor», y de ahí la popularidad de la obra de Ribeyro. «Es el momento para el florecimiento de los géneros menores (en formato o en disposición ideológica): para el relato pequeño, las notas, las memorias, los recuerdos íntimos, las reflexiones a media voz, las explicaciones parciales y parcializadas, el humor, la ironía, la parodia y la autoparodia» (1996, p. 89).

³³ La caracterización de Ribeyro como un escritor del siglo XIX es un lugar común de la crítica. Alfredo Bryce Echenique comenta sobre los cuentos: «La entonación de estos relatos podría evocar el prolijo registro de Chejov, ese soliloquio intenso, breve e íntimo. Solo que la variedad episódica evoca a Maupassant, y hay momentos que parecen de un rápido brío stendhaliano (1994, p. 12). José Miguel Oviedo observa: «El sobrio arte de Ribeyro evoca el de los clásicos de la narrativa del siglo pasado: Stendhal, Balzac, Maupassant, Flaubert, Chejov, Gogol» (1996, p. 83). El propio Ribeyro anota en los diarios: «¿A qué raza pertenezco? Pariente pobre y tardío de Stendhal, no tengo derecho a vivir en este siglo» (1993, p. 14).

le imponen. En Europa se siente finalmente desligado de estas obligaciones y puede llevar una vida que lo lleva a trabajos menores para sobrevivir —el *ramassage* o recojo de periódicos viejos, por ejemplo— y que lo acercan a la manera en que dibuja a sus personajes marginales: «Mi experiencia europea me ha desarraigado y me ha dejado en la situación flotante del estudiante becado o pobre, sin una ubicación social precisa. En París he alternado la época del señorito con la del obrero» (1992a, p. 68).

Si bien la enfermedad es un tema que aparece desde los escritos de juventud, los últimos textos son un diario de enfermo. Durante los años de estudiante, Ribeyro considera que posee «una naturaleza enfermiza», que lo hace «inferiormente dotado para la existencia» (1992a, p. 15). Una sensibilidad especial lleva al diarista a refugiarse en el mundo interior; no se trata solo de una debilidad física, es también una enfermedad moral, presentada como un rasgo de la personalidad: «Estoy enfermo, además, y eso me quita fuerzas para la acción. Enfermo de los nervios, del corazón, del estómago, o qué sé yo. Y además de la voluntad» (Ribeyro 1992a, p. 39). En los diarios que corresponden a la década del setenta, Ribeyro se enfrenta con el cáncer que sufrió durante largos años. El decaimiento del cuerpo, acompañado de meditaciones sobre la muerte, caracterizan los últimos diarios: «Ese dolor, sin embargo, me autoriza a meditar una vez más sobre las enseñanzas del dolor físico y sus efectos filosóficos y morales. El dolor físico es el gran regulador de nuestras pasiones y ambiciones. Su presencia neutraliza de inmediato todo otro deseo que no sea la desaparición del dolor» (Ribeyro, 1993, pp. 99-100). La escritura del diario deviene finalmente en la manera de enfrentarse con la perspectiva de la muerte. Finalmente, Ribeyro registra en sus diarios que la escritura es la única manera de permanecer: «lo que quedará de mí será lo que escribo» (1995, p. 78). A pesar de la negativa a forjarse un monumento, los diarios y la decisión de publicarlos en vida son la manifestación de un impulso autobiográfico que vence el pudor por revelar la intimidad de la experiencia en la obra de uno de los escritores más destacados de la literatura peruana.

CONCLUSIÓN

Sin perder de vista las diferencias entre los textos comentados en este ensayo, la escritura autobiográfica en nuestra tradición se caracteriza por la estrecha relación entre sujeto y nación. La identidad personal se construye en la mayoría de las memorias, autobiografías y diarios analizados, en referencia a cierta definición de la nación peruana que los textos discuten, critican o proyectan al futuro. La relación entre sujeto y nación es problemática, se expresa muchas veces en la imposibilidad de reconocerse en una identidad comunal debido a las jerarquías, injusticias y exclusiones que caracterizan a

la sociedad peruana, fundadas en prejuicios raciales, culturales o de clase que marcan la vida pública y la vida privada en los relatos autobiográficos.

Aún en las memorias que celebran la vida pública de los escritores e intelectuales que intervienen en la política nacional, como las de José Santos Chocano, Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel o Mario Vargas Llosa, y en los diarios personales como los de Juan Ríos o Julio Ramón Ribeyro, las diferencias culturales, las jerarquías sociales, los rezagos del colonialismo y las tensiones políticas que caracterizan la historia peruana aparecen como desafíos en la trayectoria vital de los autores. Podemos afirmar, finalmente, que existe una tradición de escritura autobiográfica en el Perú, signada por la fusión entre sujeto y nación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Ciro (1941). *El mundo es ancho y ajeno*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Alegría, Ciro (1967). *Mucha suerte con harto palo: Memorias*. Prólogo y notas de Dora Varona. Buenos Aires: Losada.
- Araujo, Kathya (2015). Jochamowitz y el sujeto de la modernización: ideales, constricciones y tensiones a inicios del siglo XX. En Ulrich Mücke y Marcel Velázquez, eds., *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (pp. 159-188). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- Basadre, Jorge (1959). *Infancia en Tacna*. Lima: Villanueva.
- Basadre, Jorge (1975). *La vida y la historia: ensayos sobre personas, lugares y problemas*. Lima: Banco Industrial del Perú.
- Beaujour, Michel (1992). *Poetics of the Literary Self-portrait*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- Belaunde, Víctor Andrés (1967). *Trayectoria y destino. Memorias completas*. Vols. 1 y 2. Lima: Ediventas.
- Bhabha, Homi (1991). Introduction: Narrating the Nation. En Homi Bhabha, ed., *Nation and Narration* (pp. 1-7) Londres y Nueva York: Routledge.
- Bryce Echenique, Alfredo (1993). *Permiso para vivir. Antimemorias*. Lima: Peisa.
- Bryce Echenique, Alfredo (1996). El arte genuino de Ribeyro. En César Ferreyra e Ismael Márquez, eds., *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 11-5). Lima: PUCP.
- Bryce Echenique, Alfredo (2005). *Permiso para sentir. Antimemorias*. Lima: Peisa.
- Carrera, Ludovina (1994). Unas notas para conocer a Alfredo Bryce Echenique. *Imagen Latinoamericana*, 100-101, 12-15.

- Chang-Rodríguez, Eugenio (1969). Luis Alberto Sánchez. Testimonio personal: memorias de un peruano del siglo XX (reseña). *Revista Iberoamericana*, 30, 465-470.
- Chocano, José Santos (1940). *Memorias. Las mil y una aventuras*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Chocano, José Santos (1954). *El libro de mi proceso. Obras completas*. Ciudad de México: Aguilar.
- Cornejo, Raúl Estuardo (1961). *López Albújar, narrador de América. Trayectoria vital*. Madrid: Anaya.
- De Man, Paul (1984). Autobiography as De-facement. En *The Rhetoric of Romanticism* (pp. 67-81). Nueva York: Columbia University Press.
- Feal, Rosemary G. (1986). *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Franco, Jean (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- García Calderón, José (1947 [1916]). *Fragmentos de un diario íntimo. Reliquias*. Ed. de Ventura García Calderón, Ginebra.
- García Calderón, José (1969). *Diario íntimo. 12 de setiembre de 1944-3 de mayo de 1916*. Preámbulo de Alberto Jochamowitz. Lima: UNMSM.
- Gonzáles, Osmar (2015). Víctor Andrés Belaunde: el sentido de la fe en sus memorias. En Ulrich Mücke y Marcel Velázquez, eds., *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (pp. 189-217) Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Gusdorf, Georges (1980). Conditions and Limits of Autobiography. En James Olney, ed., *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (pp. 28-48). Princeton: Princeton University Press.
- Jochamowitz, Alberto (1931). *Mi vida profesional: apuntes autobiográficos del ingeniero Alberto Jochamowitz 1900-1930*. Lima: Imprenta Tomás Aguirre.
- Jochamowitz, Alberto (1945). *Mi vida profesional: apuntes autobiográficos y discursos. Segunda parte*. Lima: Sanmartí.
- Lienhard, Martin (1990). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte.
- López Albújar, Enrique (1920). *Cuentos andinos*. Lima: Juan Mejía Baca.
- López Albújar, Enrique (1924). *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor*. Lima: Lux.
- López Albújar, Enrique (1971). *Matalaché*. Lima: Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva.
- Malraux, André (1976). *Le miroir des limbes. Antimemoirs*. París: Gallimard.

- Manarelli, María Emma (2015). Las escrituras femeninas y la construcción del individuo a través de las *Memorias* de Dora Mayer (1868-1951). En Ulrich Mücke y Marcel Velázquez *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (pp. 127-215). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Mayer de Zulen, Dora (1992). *Memorias*. 3 vols. Lima: UNMSM.
- Molloy, Sylvia (1991). *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Molloy, Sylvia (1984). *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America. Dispositio*, 9, 1-18.
- Olney, James (1972). *Metaphor of Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press.
- Oviedo, José Miguel (1996). La lección de Ribeyro. En Ismael Márquez y César Ferreira, eds., *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 81-86). Lima: PUCP.
- Portal, Magda (2017). *La vida que yo viví...* Lima: Casa de la Literatura.
- Rabí do Carmo, Alonso (2015). Anomalías y disidencias genéricas: sobre algunos rasgos centrales de *Mucha suerte con harto palo* (1976), las memorias de Ciro Alegría. En Ulrich Mücke y Marcel Velázquez, eds., *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (pp. 245 – 279). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Reisz, Susana (1996). La hora de Ribeyro. En Ulrich Mücke y Marcel Velázquez, eds., *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 87-94). Lima: PUCP.
- Ribeyro, Julio Ramón (1992a). *La tentación del fracaso. Diario personal (1, 1950-1960)*. Lima: Jaime Campodónico.
- Ribeyro, Julio Ramón (1992b). *La tentación del fracaso. Diario personal (2, 1960-1974)*. Lima: Jaime Campodónico.
- Ribeyro, Julio Ramón (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Ribeyro, Julio Ramón (1995). *La tentación del fracaso. Diario personal (3)*. Lima: Jaime Campodónico.
- Ribeyro, Julio Ramón (1996a). La tentación de la memoria. En Ismael Márquez y César Ferreira, eds., *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 59-64). Lima: PUCP.
- Ribeyro, Julio Ramón (1996b). Juegos de la infancia. En Ismael Márquez y César Ferreira, eds., *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 31-34). Lima: PUCP.
- Ribeyro, Julio Ramón (1996c). Ancestros. En Ismael Márquez y César Ferreira, eds., *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (pp. 21-29). Lima: PUCP.
- Ríos, Juan (1993). *Sobre mi propia vida (1940-1991)*. Lima: s.p.i.

- Sánchez, Luis Alberto (1969). *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*. 4 vols. Lima: Villasán.
- Sánchez, Luis Alberto (1988). *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*. Segunda edición aumentada. Lima: Mosca Azul.
- Valcárcel, Luis E. (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vargas Llosa, Mario (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1991). A fish out of water. *Granta*, 36, 15-75.
- Vargas Llosa, Mario (1993). *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1994). Regreso a la barbarie. En *Desafíos a la libertad* (pp. 109-113). Aguilar: Madrid.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Westphalen, Yolanda (2017). Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación. Estudio preliminar de *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal*. Lima: Casa de la Literatura.
- White, Hayden (1978). The Historical Text as Literary Artifact. En *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (pp. 81-100). Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- Zavaleta, Carlos Eduardo (2000). *Autobiografía fugaz*. Lima: UNMSM.

EL TESTIMONIO. DE LA REPRESENTACIÓN A LA AUTORREPRESENTACIÓN (1974-2016)

Ulises Juan Zevallos Aguilar
Ohio State University

Durante los años sesenta ocurren grandes movilizaciones campesinas que pedían cambios sociales, económicos y políticos. Las gestiones de los nuevos movimientos sociales antirracistas, feministas y étnicos empiezan a hacerse visibles. La dictadura del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) intentó tranquilizar las demandas populares con un conjunto de reformas que luego fueron dismanteladas por el régimen de facto de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) y varios gobiernos democráticos que lo sucedieron. Se puede decir que la administración de Velasco fue el último proyecto político de un Estado de bienestar que pretendió satisfacer las reivindicaciones de las mayorías. Desde el mandato de Morales Bermúdez hasta el presente, los sucesivos gobiernos han insertado el neoliberalismo en el Perú. La mayor parte de las políticas de Estado han favorecido los intereses de corporaciones extranjeras y sus representantes locales, que constituyen la minoría de la población peruana. En otras palabras, ha ocurrido una restauración conservadora frente a la cual se sucedieron de forma discontinua los movimientos de protesta. Simultáneamente, en estos mismos años aumentó la producción de la literatura testimonial. La institucionalización y canonización del testimonio con la creación del Premio Testimonio de Casa de las Américas, de Cuba, en 1970, coadyuvó a que los movimientos populares y sus aliados utilizaran formas testimoniales para avanzar sus luchas.

Esta literatura donde un narrador iletrado (informante, testimoniante) cuenta en primera persona su vida llena de vicisitudes (situación de urgencia) a un interlocutor (gestor) que la transcribe ha sido llamada, en muchos casos de manera arbitraria, autobiografía, biografía, historia de vida y testimonio como si fueran sinónimos. Pareciera que las similitudes entre estas cuatro narrativas del yo —el uso de la primera persona, el relato de una parte o vida completa y el proceso de maduración personal— ha llevado a que se utilicen indistintamente los cuatro términos¹. A varios de estos

¹ John Beverley en *Anatomía del testimonio* (1987) explica de manera muy didáctica las similitudes entre los protagonistas de la autobiografía, el testimonio y la novela picaresca.

libros los gestores los titularon autobiografía, con el propósito de dar protagonismo a los testimoniantes, reconocer el valor del discurso oral y hacer visible su solidaridad. Décadas más tarde fueron publicados autobiografías o memorias propiamente dichas, en las cuales ciudadanos quechuas han narrado por escrito sus vidas precarias que cambian para mejor. El acceso a la educación superior o a altos niveles de poder hicieron posible el paso de la representación a la autorrepresentación. En este artículo se revisará este proceso y se abordarán los textos más representativos de tres regiones peruanas donde se gestaron la mayoría de las obras de literatura testimonial peruana.

Existe un primer grupo de testimonios que relatan los años previos y las acciones del gobierno reformista de Velasco Alvarado, en especial la Reforma Agraria (1969). Estos fueron publicados durante la década de 1970. Destacan *Huillca. Habla un campesino peruano* (1974), de Hugo Neira; *Erasmus Muñoz, Yanacón del Valle de Chancay: Biografía* (1974), de José Matos Mar y Jorge H. Carbajal y *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977), de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante. *Huillca* explora la situación de los campesinos quechuas antes y después de la desaparición de la hacienda. La biografía de Erasmus Muñoz refiere a la situación de labradores afrodescendientes en una hacienda costeña antes de que se implementara la reforma agraria. *Gregorio Condori Mamani* aborda los temas de resistencia cultural y sobrevivencia económica de inmigrantes campesinos en la ciudad. *Huillca. Habla un campesino* y *Gregorio Condori Mamani* se han constituido en dos textos claves que sentaron dos tradiciones testimoniales que continúan hasta nuestros días. *Huillca* es el texto más representativo del testimonio político que enfoca la gestión sindical o armada de los testimoniantes, y *Gregorio Condori Mamani* es el mejor ejemplo del etnotestimonio que explora las dimensiones de la cultura de los quechuas en la ciudad.

Antes de aproximarnos a los libros claves de la literatura testimonial peruana, es conveniente señalar, a grandes trazos, la situación de la crítica del testimonio latinoamericano para identificar sus diferencias y contribuciones. Existen dos corrientes críticas bien definidas. La primera privilegió una concepción realista de la literatura. Para estos críticos la principal característica del testimonio es su realismo y urgente denuncia de situaciones de explotación, persecución, exclusión y genocidio (Jara & Vidal, 1986). La segunda corriente parte de una concepción posestructuralista de la literatura y enfatiza la construcción retórica del testimonio y al mismo tiempo pone en tela de juicio la verdad que pueda contener (Skłodowska, 1992). Así, esta segunda corriente ha enfatizado el estudio de las mediaciones que realiza el letrado en el texto testimonial, en menoscabo del estudio de otros aspectos de las instancias de su producción y recepción. Este énfasis es tan exagerado que opaca el trabajo de la otra corriente crítica del testimonio latinoamericano y, al mismo tiempo, ha producido una metacrítica del testimonio. Es decir, en vez de indagar otros aspectos

del testimonio se estudia en demasía la construcción del canon testimonial o se practica una monocorde deconstrucción de la crítica realista del testimonio. De otra parte, cuando la crítica literaria aborda los textos testimoniales centra demasiado su atención en la interpretación de testimonios canónicos y olvida el amplio y diverso archivo del testimonio producido en Latinoamérica. De esta forma, se produce la hipercanonización de un reducido conjunto de textos testimoniales, enfocándose solo ciertos temas en el análisis y descuidando otros que son más pertinentes en los etnotestimonios peruanos (Zevallos Aguilar, 1998)². Por ejemplo, cuando se trata de explorar las relaciones de letrados y subalternos, casi siempre se toma como objeto de estudio a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) y se llegan a conclusiones que no se aplican a un buen número de testimonios latinoamericanos. Por un lado, *Me llamo Rigoberta...* es el resultado de entrevistas realizadas en un corto tiempo (ocho días) y en la lengua materna (castellano) y el lugar de residencia de la entrevistadora, Elizabeth Burgos (París). Por otro lado, las diferencias culturales, económicas y sociales que existen entre Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú hacen que la entrevistada mantenga secretos de su cultura indígena cuando hace declaraciones a su entrevistadora. Estos secretos han constituido un tema de investigación favorito de los críticos literarios y actualmente ya han acumulado un buen número de lecturas (Levinson, 1996; Sommer, 1992).

1. *Huillca: Habla un campesino peruano* (1974)

El libro, *Huillca: Habla un campesino peruano*, de Hugo Neira Samanez, trata de la vida de Saturnino Huillca, un dirigente sindical campesino cusqueño que lucha por los derechos de los agricultores quechuas durante su vida adulta. Huillca responde a las preguntas hechas por Hugo Neira, por entonces alto funcionario del Sistema Nacional de Apoyo a Movilización Social (Sinamos), creado por el gobierno del general Juan Velasco Alvarado con el propósito de ayudar a la consolidación de organizaciones populares. Hubo la participación de uno o varios traductores a quienes no se les da el crédito debido en el libro. Huillca no tenía fluidez en español. Del mismo modo Neira solo sabía algunas frases del quechua.

Este libro, ganador del premio testimonio Casa de las Américas en 1974, es un testimonio político. Su propósito fue hacer publicidad de los primeros logros de la ley de Reforma Agraria promulgada por el gobierno de Velasco Alvarado. Para ello se

² Me refiero a la enorme bibliografía que existe sobre *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; *Si me permiten hablar* (1977), de Domitila Barrios de Chungara; o *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1983), de Omar Cabezas; o sobre el testimonio de los testimonios *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Elisabeth Burgos (editora).

contrasta la situación durante la gestión de Velasco con el estado de los campesinos quechuas antes de la aplicación de la ley de Reforma Agraria, que fue descrita en el libro *Los Andes tierra o muerte* (1968), del mismo Hugo Neira. Así Huillca y otros entrevistados relatan la explotación y el abuso que se traduce en una gran disparidad económica, hacen visible el racismo existente y la corrupción de los funcionarios del gobierno que no hacen cumplir las leyes. Del mismo modo, en el libro se apuesta por el cambio pacífico hecho a través de la promulgación de nuevas leyes. Los sindicatos deben movilizar a sus representados para que se cumplan las leyes ya existentes o promulgar nuevas. El cambio positivo es creado por un gobierno benefactor que implementa reformas para solucionar problemas de la sociedad.

En el libro, la formación social está organizada en la interacción de campesinos, mestizos y mistis. Los campesinos y mestizos odian a los mistis porque ellos tienen el poder, desprecian a los campesinos y se sienten superiores. Huillca, en su testimonio, incluye una descripción en la que se identifica el origen y explotación de los quechuas:

Estos mistis arrebataron la existencia de nuestros abuelos, de nuestros antepasados, apoderándose de lo que tenían. Se llaman caballeros estos mistis, que descienden de los españoles. No son verdaderos peruanos. En el Perú, nosotros los campesinos somos los auténticos peruanos. Por esta razón nosotros les tenemos cierto odio a estos mistis. Un verdadero enemigo. Con el aliento de las malas gentes viven en la patria. Por eso nos tratan de indios, asquerosos, sucios nos dicen. Sin darse cuenta que con el servicio de nosotros ellos se están enriqueciendo. El misti es hijo del español (Neira, 1974, p. 125).

El tema de la disparidad económica en Perú se revela en la descripción de los campesinos pobres. Huillca observa: «Para llenar la necesidad, el hambre, nos proveían un poquito de chuño y unas cuantas papitas. Ese era el único alimento. Solamente para vivir comíamos» (p. 20). Eso quiere decir que los campesinos viven en la pobreza, mientras los usurpadores de la tierra acumulan riqueza. Los campesinos viven cada día con solo lo que necesitan o, a veces, con menos de lo que necesitan. No solo se encuentra desigualdad en la calidad de vida sino también en la educación. Huillca comenta, «Yo soy un hombre analfabeto ... un hombre que no habla castellano» (p. 23). La disparidad en la educación entre los campesinos y los propietarios es creada a propósito. Según Huillca, si los campesinos son analfabetos y no pueden hablar castellano, la lengua oficial, entonces los propietarios mantienen el poder y manipulan las leyes en beneficio propio. Aunque los campesinos adquieran educación, si no tienen dinero suficiente no pueden luchar en el poder judicial para recuperar sus tierras.

Huillca también alude a la participación de la iglesia católica en este sistema de explotación: «Para pasar los cargos [gastos obligatorios en fiestas religiosas] teníamos

que vender ovejitas, vaquitas. De esta manera se empobrecía totalmente la gente» (p. 74). En la celebración de fiestas religiosas del calendario católico malgastan sus escasos recursos. Una vez más se ve la repetición del ciclo de pobreza cuando Huillca pierde sus pequeños ahorros invertidos en la compra de animales: «la ovejita que tenía tuve que vender para comprarme un poco de maíz y un poco de habas para el sustento de mis hijos» (p. 86). Los campesinos venden sus productos para alimentar a sus familias por un día. En contraste, según Huillca, los animales de los patrones «se mantenían relucientes por la gordura. Sus caballos para cabalgar, incomparables, por su esbeltez», mientras los animales de los campesinos están agotados y «los campesinos vivían en la miseria» (p. 61). Esta descripción enfatiza la disparidad económica en el campo durante el siglo veinte. Los campesinos descontentos buscaron oportunidades mejores fuera de la hacienda. Huillca es el mejor ejemplo. A pesar de su analfabetismo, encontró aliados en la ciudad y con su ayuda luchó contra la desigualdad.

Aunque la mayoría de los hacendados son abusivos y prepotentes, en el libro se encuentra un hacendado que es la excepción a la regla. Huillca, luego de ser expulsado de la hacienda, conoce al dueño de otra hacienda que lo acoge como colono. Al principio pensaba que iba a comportarse como un misti, pero cuando pasan los días Huillca se da cuenta que el hacendado puede ser también generoso. Huillca dice: «Y me presenté donde el dueño, el misti Dueñas, conjuntamente con mi mujer. El misti nos preguntó que “cuántos hijos teníamos, cuántos ganaditos”, y nos dijo “está bien vengan pues a trabajar...” Nos manifestó que era un buen hombre, pero que si se portaban mal, también correspondía de igual manera. Ya recién me puse contento. Ya recién estábamos como humanos» (p. 81). En esta cita se demuestra que el dueño no tiene una de las características de un misti, es decir una actitud superior y abusiva. Huillca llega a la conclusión de que el hacendado Dueñas no era un misti verdadero sino un mestizo, es decir una persona que compartía características culturales con los quechuas.

Huillca: Habla un campesino peruano trata con extensión el problema de la tenencia de la tierra. Casi ninguno de los campesinos es propietario a pesar de que la hacienda ocupa las tierras de varios ayllus. Antes de la reforma agraria de Velasco Alvarado, casi todos los propietarios de la tierra eran hacendados y gamonales. En el testimonio se apuntan los esfuerzos de Huillca, Emiliano Huamantica (1914-1964) y Luis de la Puente Uceda (1926-1965) para cambiar esa situación. Huillca litiga en el poder judicial para conseguir el cambio, pero pasa muchos años en la cárcel debido a falsas acusaciones. Huillca dice, «Bueno iré, pues a la cárcel que ya conozco. Sé lo que es la cárcel. Iré por haber luchado, no por haber robado. Ni tampoco por ser un hombre mañoso» (p. 37). Huillca fue acusado de ladrón para ser encarcelado en El Sepa, famosa cárcel que se encontraba en la selva.

De una manera parecida a Huillca, Huamantica quería mejorar las vidas de los obreros a través de acciones sindicales y «por el bien de los campesinos nunca se negaba» (p. 66). Huamantica también «estuvo en todas las cárceles», incluyendo El Sepa, y era un líder regional honesto hasta el día de su muerte en un sospechoso accidente de automóvil (p. 67). El gobierno y los grupos de poder manipularon las noticias. Describían a Huamantica como ladrón y enemigo, y de este modo hicieron daño a su movimiento (p. 67). Huillca sospecha que el accidente de Huamantica fue en realidad un asesinato político. El único que escogió la lucha armada fue Luis de la Puente Uceda, quien, con el MIR, inició una guerra de guerrillas en la localidad de Mesa Pelada del departamento del Cusco en 1965, pero el ejército peruano diezmó al foco guerrillero en pocos enfrentamientos. Aunque de la Puente Uceda no obtuvo el apoyo de los campesinos, según Huillca, tuvo la valentía de realizar acciones armadas y luchar por el cambio social hasta morir (p. 103).

El personaje histórico que aparece en el libro es Fernando Belaunde Terry, que ganó las elecciones presidenciales cuando prometió ayudar a los campesinos. Sin embargo, durante su gobierno (1963-1968) no cumplió sus promesas. Según Huillca, Belaunde siguió favoreciendo a los ricos. Durante su periodo presidencial, los campesinos, a pesar de haber obtenido el parcial apoyo del gobierno, siguieron luchando para que terminara el sistema de haciendas. Distinto a Belaunde fue Juan Velasco Alvarado. Velasco dio esperanza a la gente con una revolución y según Huillca, «es un hombre que hace crear una esperanza a nuestros corazones. Se hace más posible todo lo que ha hecho» (p. 138). Velasco protege a la gente independientemente de su posición social y mejora el sistema del gobierno. En pocas palabras, el dirigente campesino Saturnino Huillca relata una vida llena de vicisitudes que cambia para mejor, gracias al apoyo que el gobierno del general Velasco dio a los sindicatos de campesinos proclives a su política de gobierno. Los campesinos empiezan a hacer cumplir sus derechos y tienen una voz en el gobierno. Por fin, «el último gobierno, Juan Velasco Alvarado, está diseñando varias políticas en favor de los campesinos. Por eso también los campesinos lo quieren. Y todo el pueblo en general. Y todos lo admiran» (p. 142). Ahora los quechuas no son tan miserables y tienen esperanza en su futuro y en una mejor situación del país.

En suma, el propósito fundamental de Neira era contrastar dos épocas bien marcadas del movimiento campesino. La primera de mucha agitación social y violencia que se distingue con otra iniciada por el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Según Neira, gracias a la Reforma Agraria aminoró la disparidad económica, la falta de derechos por la tenencia de la tierra y la corrupción de los representantes del gobierno. Su logro más importante fue la disminución de la violencia. Así habría empezado una época de paz en el campo.

Abierta la senda por *Huillca* salieron a la luz más testimonios o libros que contienen testimonios sobre la reforma agraria o líderes populares, tales como *Erasmus Muñoz, Yanacón del Valle de Chancay: Biografía* (1974), de José Matos Mar y Jorge A. Carbajal; *Testimonio de un fracaso. Huando: habla el sindicalista Zózimo Torres* (2001), de Charlotte Burenus; y *Cuentos feos de la reforma agraria peruana* (2009), de Enrique Mayer y *Urin Parcco y Hanan Parcco. Memorias sobre el tiempo de la hacienda y la reforma agraria: testimonios de sus protagonistas* (2017), de Mercedes Crisóstomo Meza.

2. Erasmus Muñoz, yanacón del valle de Chancay: biografía (1974)

El mismo año de la publicación de *Huillca: Habla un campesino peruano*, sale a la luz la biografía del campesino costeño Erasmo Muñoz. Este testimonio es sobre la familia de Erasmo Muñoz, dedicada a la agricultura en el valle costeño de Chancay. Los gestores, José Matos Mar y Jorge A. Carbajal, desde el campo de la antropología, titularon a su libro, integrado por una historia de vida en primera persona, «biografía». Demuestran que, junto a la explotación y la falta del acceso a la educación, los campesinos costños mantienen viva una cultura propia y tienen la capacidad de progresar.

Erasmo Muñoz, la persona central de la biografía, y su familia eran yanaconas afrodescendientes en la hacienda Caqui del valle de Chancay, ubicado a 70 kilómetros al norte de la ciudad de Lima. Los yanaconas eran agricultores que tuvieron un papel importante en las haciendas peruanas por muchos años. Existieron desde el Tawantinsuyo y se mantuvieron en la colonia española. Durante la República los yanaconas podían ser mestizos, chinos, japoneses, negros, indios y a veces migrantes serranos o mestizos pobres. Trabajaban en las haciendas donde un patrón era el dueño de la tierra y explotaba al yanacón. El patrón era blanco y de clase alta y recibía todos los beneficios de la hacienda. En el sistema de yanaconaje, el yanacón recibía un pedazo de tierra y tenía que cultivar un producto específico que el patrón escogía. También, los yanaconas pagaban intereses por la compra al crédito de insumos necesarios para el mantenimiento de sus animales, cultivo de productos alimenticios, compra de herramientas y comida en la tienda de la hacienda. Además, vendían sus productos a precios más bajos del mercado al patrón y a las personas seleccionadas por este. Por eso ellos no podían acumular capital, pues no podían vender sus productos al mejor postor. En consecuencia, los yanaconas terminaban constantemente endeudados a los patrones y les era muy difícil librarse de sus obligaciones; más aún, los hijos heredaban las deudas de sus padres. Es obvio que era un sistema de explotación muy eficiente. Afortunadamente, la ley de Reforma Agraria de 1969 terminó con las haciendas y con ese sistema de explotación.

En su biografía, relato arquetípico de la vida de los yanaconas del Perú, Erasmo Muñoz cuenta su historia como yanacón negro. La recopilación de datos hecha por Jorge A. Carbajal tuvo lugar en 1963, durante el primer intento de reforma agraria del gobierno de Belaunde Terry. La familia Muñoz era muy pobre. En la misma casa vivía con su esposa, sus tres hijos y sus cónyuges, más sus cinco nietos. Los Muñoz trabajaban duro todos los días en la hacienda, cultivando algodón. Las mujeres tenían responsabilidades en la casa y los hombres en el campo. Los niños no tenían tiempo para jugar en las calles, porque también ayudaban a sus padres a mantener la hacienda. Desafortunadamente, los Muñoz sufrían de la explotación del sistema de hacienda en muchos aspectos de su vida. A Muñoz y a su familia les faltaba el acceso a los servicios de salud y educación. También, eran víctimas del racismo. Sin embargo, en medio de la explotación, los Muñoz mantenían la esperanza y una actitud positiva. En la biografía, Muñoz nunca se quejó de su situación, sino que explicaba las limitaciones de su vida con la idea de que todo cambiaría y el futuro sería mejor.

Escribir una biografía en primera persona fue una estrategia efectiva para demostrar la vida diaria de los yanaconas, porque crea emociones y se conecta con los lectores. El informe sobre los yanaconas hace que la historia de vida sea más personal. Se pueden entender las emociones del narrador, Erasmo Muñoz. Mostrando las emociones y la información de una persona que realmente vivía en malas condiciones en la hacienda, las conexiones entre Muñoz y los lectores se hacen inevitables y la biografía puede llegar a una audiencia amplia. En general, la situación de los yanacones negros es similar a la de los quechuas. Por eso, la vida de Muñoz también sirve como representación del sufrimiento de los indígenas.

En opinión de Muñoz, lo más decepcionante y perjudicial en su vida era la carencia de educación. Él mencionó varias situaciones que reflejan la falta de acceso a la educación. Este problema no era solo de los yanaconas. Los indígenas aymaras y quechuas tenían el mismo obstáculo. Por eso, Muñoz señala un impedimento común para progresar. Muñoz declara: «Mi tía le dijo que ella no era mi madre y que no tenía plata para mandarme al colegio. El alguacil le dijo que de todas maneras tenía que llevarme. Entonces mi tía habló con mi papá y él le dio plata para comprarme ropa para ir al colegio. Desgraciadamente estuve en la escuela solo un mes, así que no pude aprender nada allí» (Matos Mar & Carbajal, 1974, p. 32). Muñoz aprendió poco por su corta estadía en el colegio, no logró educarse por la ausencia de un sistema de educación adecuado a las necesidades de niños trabajadores. El fracaso escolar en la población afrodescendiente e indígena también ocurre porque la educación no incluía su cultura. La educación debe incorporar varias ideas y maneras de pensar para serle útil a todas las personas que integran una comunidad tan heterogénea como la peruana.

El otro impedimento, además de la falta de acceso a la educación, fue la precaria situación económica de Muñoz y de los yanaconas en general. Su tía y su padre no tenían dinero para pagar la escuela o comprar ropa. Además, Muñoz estaba ocupado con los quehaceres de la hacienda y no tenía mucho tiempo para asistir al colegio. Este problema era muy común para los niños campesinos. Las familias pobres no tienen los fondos necesarios para los estudiantes y tampoco las escuelas rurales tienen recursos, materiales educativos y mobiliario suficiente.

Los lectores de la biografía pueden entender sus sentimientos sobre la falta de acceso al colegio y la importancia del aprendizaje de habilidades para progresar. Erasmo se dio cuenta de los límites que una falta de educación imponía en su vida diaria. Cuando se le pidió su opinión sobre el gobierno, contestó: «Yo no sé nada de política, eso es para la gente que ha estudiado y que puede discutir con cualquiera» (p. 133). Sin embargo, se pueden encontrar en su biografía anécdotas y descripciones de su vida cotidiana con un punto de vista que desafía al poder y a los saberes hegemónicos.

A causa de los problemas que Muñoz experimentó en la sociedad por carecer de escolaridad, él insistía en que sus hijos recibieran una educación mejor. En la biografía, Muñoz explicó: «Cada uno debe tener su lugar de trabajo, les hemos dicho que no deben tener vergüenza para trabajar, porque vergüenza se debe tener únicamente para robar, el trabajo engrandece, por el contrario [...] Todos los muchachos están en la escuela, porque la única manera de progresar es yendo a la escuela. Nosotros queremos que nuestros hijos sean mejores que nosotros, y el pobre puede llegar alto, debido únicamente a su cabeza» (p. 99). Esto demuestra la capacidad de resistencia de Muñoz y su familia. A pesar de la explotación en la hacienda y la falta del acceso a la educación, continuaban teniendo esperanza y se esforzaban para aprender y progresar. Muñoz deseaba que sus niños no sufrieran los efectos del yanaconaje. Por lo tanto, la familia encontraba tiempo para que los niños fueran a la escuela en Lima. Allí se encontraban las mejores instituciones educativas de la región. Si bien la escuela estaba lejos y ellos tenían que mantener la hacienda, siempre había tiempo para el colegio, y simplemente trabajaban más duro para lograr su meta.

La familia Muñoz dependía de su ética de trabajo y de su cultura como yanaconas para resistir la explotación. Toda la familia trabajaba mucho a causa de su amor sincero por la tierra y fe en el poder de la educación. Estas creencias y ética permitían a los Muñoz resistir la explotación; igualmente, su situación nunca los disuadió de progresar. Eventualmente, los hijos terminaron su educación y obtuvieron trabajos fuera de la hacienda. Se beneficiaron de la ley de reforma agraria que terminó el sistema de explotación del yanaconaje. Gracias a su trabajo y persistencia obtuvieron las destrezas necesarias para progresar después de la disolución de las haciendas.

El testimonio de Muñoz puede tener una gran influencia en lectores afroperuanos, en particular, de nuevas generaciones. Sirve como un ejemplo para que resistan las condiciones opresivas y avanza socialmente. En su testimonio, Muñoz mostró su vida y la de su familia, sus emociones, y sus experiencias como un yanacón negro. Los detalles de las descripciones permiten a los lectores hacer conexiones con la familia Muñoz. Como resultado, los relatos muestran la posibilidad de cambio y sirven de aliento para que otros grupos oprimidos puedan progresar y resistir la desigualdad. Asimismo, el libro explora el universo cultural afroperuano. Se encuentran recopilaciones de tradición oral y descripciones de costumbres de la minoría negra. Erasmo Muñoz recuerda muchas décimas y describe con detalle bailes, géneros musicales y fiestas de la comunidad afroperuana.

Dos años después de la publicación de la biografía de Matos Mar y Carbajal, se publica la novela testimonial *Canto de sirena* (1976), de Gregorio Martínez. En ella, otro narrador da un testimonio diferente al de Erasmo Muñoz sobre la situación de los afroperuanos. Candelario Navarro, el protagonista zambo, narra eventos importantes de su vida, desde su año de nacimiento hasta su rutina de anciano, y con escepticismo da su opinión sobre la implementación de la Reforma Agraria. Sus aventuras sexuales y sus múltiples ocupaciones en una vida errante entre Ica y Lima son los temas que le dan gran atractivo a su relato. En comparación a Erasmo Muñoz, la inteligencia, el alfabetismo y el buen sentido de oportunidad de Candelario Navarro lo llevaron a que tuviera éxitos y fracasos de los cuales siempre se recupera por su buen humor y fuerza de voluntad. También presenta el universo cultural de los afrodescendientes peruanos, con lo que se constituye en la pieza literaria más representativa de esta región llamada el Sur Chico.

3. *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977)

Este testimonio es el más leído y difundido de la familia de testimonios andinos. Primero aparecieron ediciones bilingües en quechua y español (1977, 1982, 1992) de Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez, entrevistadores y editores de los testimonios en quechua. Luego salieron a la venta varias ediciones monolingües en castellano publicadas en el Perú (1982), España (1983) y Cuba (1987). La traducción al castellano sirvió como texto base de traducciones publicadas en noruego (1981), alemán (1982) y holandés (1985). Asimismo, el testimonio de Asunta Quispe Huamán, separado del de su marido, apareció en quechua y castellano en 1994, como texto escolar para programas piloto de educación bilingüe en el sur andino peruano. En 1996 fue traducido al inglés. En 2014, la editorial Ceques puso en circulación una nueva edición bilingüe en quechua y castellano.



Imagen 1. Carátula de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos, 1977.

En este testimonio se registra la vida de una pareja de marginales quechua hablantes que han migrado de diferentes lugares rurales a la ciudad del Cusco. Gregorio Condori Mamani, que murió en 1979 atropellado por un automóvil, y Asunta Quispe Huamán, que falleció en 1983 aquejada por varias dolencias, narran diferentes momentos de sus precarias vidas. Así relatan sin nostalgia su duro pasado infantil de niños trabajadores indígenas. El *wagcha* [huérfano] Condori Mamani fue explotado por varios pequeños propietarios en el campo y Quispe Huamán trabajó como sirvienta en la casa hacienda. Luego ambos relatan sus fugas a la ciudad por el temor al severo castigo que iban a recibir por sus descuidos infantiles. La ciudad del Cusco se constituye en un aparente espacio de liberación de la explotación y maltrato infantil, pero en realidad no es así. Finalmente, informan sobre su adaptación a la sociedad urbana y su sobrevivencia en su edad adulta. Al momento de hacer sus declaraciones, Condori Mamani era un anciano que tenía la ocupación de cargar bultos en su espalda, mientras Quispe Huamán era una vendedora de comida preparada por ella misma que vendía a los más pobres de la ciudad. En suma, el testimonio registra situaciones de marginalidad y explora espacios

de pobreza extrema creados por un sistema de dominación estructurado sobre la base de categorías sociales y raciales que sigue sometiendo a los quechuas en la ciudad.

El proceso y las condiciones de producción de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* son distintos a los de Saturnino Huillca y Erasmo Muñoz. Sus diversas ediciones han puesto de relieve aspectos que no habían sido explorados en profundidad por las distintas vertientes de la crítica del testimonio, tales como los testimonios producidos por intelectuales de provincias y su recepción local. La lectura de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* nos hace reflexionar sobre aquellos testimonios que fueron realizados por intelectuales en las márgenes de las instituciones académicas y literarias, en lenguas indígenas y en los lugares de residencia de los informantes. La traducción de Gelles y Martínez trae información que deja muy en claro las dos fases de su elaboración. A principios de la década de 1970, Ricardo Valderrama, en calidad de antropólogo asistente, hizo entrevistas a Gregorio Condori Mamani y a otros cargadores para el documental de Luis Figueroa *El cargador* (1973), que ganó el premio Oberhausen de un sindicato de trabajadores alemán. En esta película, tanto Valderrama como Condori Mamani tienen los mismos papeles que en la vida real: Condori Mamani es un miserable cargador explotado por la sociedad local; Valderrama es un estudiante pobre de antropología que contrata a Condori Mamani para que cargue sus pocos bienes a su nuevo domicilio. Una escena del film trata de la conversación entre ambos mientras Condori Mamani transporta los enseres de Valderrama por las antiguas calles del Cusco. En 1974 empieza una segunda etapa de la elaboración del testimonio. Ricardo Valderrama junto con su compañera, Carmen Escalante, entrevistan de nuevo a Condori Mamani y a su esposa, Asunta Quispe Huamán. Valderrama visita otra vez a Gregorio con el propósito de obtener información para su tesis de antropólogo sobre la ideología de los cargadores, que defendió en la Universidad del Cusco. En 1975 realizan la traducción y edición de las entrevistas y vuelven a hacer más entrevistas para profundizar temas específicos identificados en la transcripción. En total tradujeron y editaron cuarenta horas de conversación con Condori Mamani y catorce horas con Quispe Huamán para producir el texto final (Valderrama & Escalante, 1996, pp. 4-5). Conviene anotar que Ricardo Valderrama entrevistó por primera vez a Condori Mamani cuando era un joven estudiante comprometido con la transformación de la sociedad. Así aceptó participar en la realización de un documental de denuncia que desafiaba las políticas populistas del gobierno de la «revolución peruana» de Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Este gobierno reformista creó instituciones especialmente destinadas para ayudar a los pobres y contrarrestar el trabajo de organización política de los partidos de izquierda radicales. El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (Sinamos) contrató a promotores sociales para llevar a cabo sus planes. Asimismo, la política cultural del

gobierno de Velasco Alvarado también consideró la elaboración de testimonios. Vimos que en 1974, el testimonio *Huillca: habla un campesino peruano* fue elaborado por Hugo Neira, periodista peruano que participó como funcionario de Sinamos.

Gregorio Condori Mamani. Autobiografía es una muestra palmaria del trabajo de letrados subalternizados que establecen una relación más horizontal o «a lado» con los subalternos. La relación vertical tradicional del letrado que representa al subalterno y que va «delante», desde una posición de vanguardia, es imperceptible en este testimonio, pues en este caso, letrado y subalterno comparten las mismas situaciones de marginación y pobreza en las provincias. La subalternización del letrado de provincias se produce por los diferentes prestigios que tienen las instituciones de acuerdo a su ubicación en el territorio nacional peruano. Valderrama y Escalante estudiaron antropología en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Una universidad estatal de provincias cuyo bajo presupuesto no permite la actualización de sus bibliotecas, la renovación general de sus profesores, la financiación de proyectos de investigación y el pago justo de docentes. Asimismo, el hecho de que Valderrama, antes de graduarse, hubiera trabajado como profesor primario de tercera categoría, es una prueba evidente de la precaria situación de un estudiante de antropología en provincias. Por estas razones es doblemente meritoria la elaboración del testimonio en quechua y castellano. Es realmente sorprendente que un testimonio producido en precarias condiciones de trabajo haya alcanzado las excelentes características que luego lo han convertido en un clásico del testimonio andino. *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* es la excepción a la regla de que la producción de conocimiento en las trastierras está destinada a la marginalidad, tal como ocurrió con Gamaliel Churata hasta 1990 y otros intelectuales y artistas de provincias que necesitan ser estudiados³. Para demostrar que la relación horizontal entre letrados biculturales y subalternizados y subalternos sí importa, el colofón de *Andean Lives*, la traducción al inglés, trae información sobre los efectos positivos que la denuncia del film *El cargador* y los testimonios de Condori Mamani y Quispe Huamán provocaron en el contexto social más inmediato. En 1987, un grupo de ciudadanos alemanes y cusqueños solidarios con los pobres crearon la organización no gubernamental llamada «Gregorio Condori Mamani». Esta organización ha promovido la creación de la Asociación de Cargadores y el establecimiento de la Casa de los Cargadores. Este inmueble es un refugio donde los trabajadores marginales pueden pernoctar, comer y recibir servicios de salud y asistencia legal. Una versión

³ A pesar de que Gamaniel Churata, el autor de *El pez de oro* (1957), tuvo uno de los proyectos literarios más innovadores de los años veinte, cuando utilizó técnicas literarias vanguardistas para registrar los universos culturales quechuas y aymaras, el hecho de que decidiera hacer su carrera literaria en Puno y La Paz hizo que sus escritos no fueran conocidos en años cercanos de su publicación. Churata murió pobre en Lima en 1964 sin haber leído la cada vez más creciente bibliografía sobre su obra a partir de los noventa.

en quechua y castellano del testimonio de Asunta Quispe Huamán ha sido editado por el Centro Andino de Educación y Promoción «José María Arguedas» (Valderrama & Escalante, 1996, pp. 137-138).

Las pocas veces que se emprende el estudio de la recepción, se da cuenta de los usos del testimonio en la enseñanza y sus efectos en los lectores de las metrópolis latinoamericanas o instituciones del hemisferio norte (Care-Webb, 1996). Los usos y efectos del testimonio en las sociedades a las que pertenecen los entrevistados todavía no son investigados. Se ha olvidado la exploración de las diversas lecturas que un testimonio como *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* pueda tener en su contexto sociocultural más inmediato. Por ejemplo, aunque se ha tocado de manera tangencial su lectura académica (Díaz, 1996, p. 364), sería fascinante leer un estudio que indague cuáles son las lecturas del testimonio en quechua de Asunta Quispe Huamán que se han realizado en los programas piloto de educación bilingüe en las zonas rurales del sur peruano.

Las múltiples traducciones de los testimonios de Condori Mamani y Quispe Huamán son una vía para reflexionar la lectura del testimonio. En su traducción al inglés —con el título *Andean Lives*—, las nutridas notas a pie de página hacen tomar en cuenta las varias lecturas que ha tenido el texto. De hecho, se trata de un material básicamente dirigido a un lector no indígena, tanto en la traducción al castellano como en otras lenguas europeas. Sin embargo, queda patente que por lo menos existen dos grupos de lectores en castellano: quienes comparten el universo cultural andino y quienes no están familiarizados con ello. Así, las notas a pie de página para el primer grupo son innecesarias, pues entienden las creencias y practican algunas de las costumbres de Condori Mamani y su esposa, que no son indígenas en el sentido estricto del término. Son individuos insertos dentro de una nueva cultura, resultado de la convergencia de elementos quechuas y europeos. A manera de ejemplo, los pobladores cusqueños blancos y mestizos practican ceremonias de corte de pelo, creen en la existencia del mal de ojo y de condenados y el castellano que hablan está saturado de sintaxis, vocablos y expresiones quechuas.

De otra parte, Valderrama y Escalante emprendieron una nueva recopilación de testimonios de individuos al margen de la ley durante la dictadura del general Francisco Morales Bermúdez, un gobierno de restauración conservadora que, entre 1975 y 1980 empezó a dismantelar las reformas y la política populista de su antecesor. En efecto, aparte de entrevistar a Condori Mamani y a Quispe Huamán, Valderrama y Escalante grabaron sus conversaciones con Victoriano Tarapaki y Lusiku Ankalli, dos ancianos indígenas quechuas del departamento de Apurímac que introducen al lector en una cultura del abigeato generada por la extrema pobreza. Si bien las entrevistas fueron realizadas entre 1974 y 1977, los entrevistadores decidieron publicarlas en 1992,

quince años después de realizadas, bajo el título *Nosotros los humanos. Testimonio de los quechuas del siglo XX* (1992), para denunciar las masacres de las que fueron víctimas por parte de Sendero Luminoso y del ejército durante la guerra interna. Una vez más Valderrama y Escalante reafirmaron su opción por los pobres.

Gregorio Condori Mamani. Autobiografía es un texto fundador del testimonio étnico. Se distancia del testimonio político promovido por la primera fase y la restauración conservadora de la segunda del gobierno militar. El proyecto político e intelectual de Valderrama y Escalante que hizo posible el desarrollo de la solidaridad y amistad con Condori Mamani y Quispe Huamán no explica totalmente la profundidad de información sobre el universo cultural quechua de este texto. La calidad de la información de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*, remarcada por varios especialistas en la región andina, también se pudo conseguir porque entrevistadores y entrevistados compartían el mismo universo cultural y espacial que llevó a la forja de una entrañable amistad y confianza. Valderrama, Escalante, Condori Mamani y Quispe Huamán forjaron su amistad mientras vivían en el mismo barrio pobre de Coripata del Cusco. Asimismo, entrevistadores y entrevistados tenían en común la situación de pobreza y hablaban quechua. La lengua materna común de Condori Mamani y Quispe Huamán era el runasimi, y Escalante y Valderrama eran bilingües en castellano y quechua. Las cuatro personas hablan el castellano andino, pero solamente los entrevistadores leen y escriben el castellano estándar, ya que los entrevistados eran analfabetos. La biculturalidad de Valderrama y Escalante les facultó a hacer las preguntas más pertinentes en quechua y a pedir aclaraciones o mayor elaboración sobre conceptos que un lector occidental u occidentalizado no podía entender. Del mismo modo, la confianza desarrollada en la convivencia diaria en el barrio hizo que Condori Mamani y Quispe Huamán declararan cuestiones sumamente personales que no se encuentran en otros testimonios. De esta manera, *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* no tiene los secretos que Rigoberta Menchú se empeña en mantener a pesar de que su entrevistadora es una compañera política, pero situada en posiciones sociales, económicas y culturales distintas de las de la entrevistada. En consecuencia, las particularidades de estos letrados biculturales, que comparten muchas más posiciones de sujeto con sus entrevistados, abren un abanico de posibilidades para la crítica de la representación en el testimonio. En *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* las líneas de diferencia entre representación y autorrepresentación son difusas y por ello las preguntas acerca de si es un etnotestimonio o autoetnografía todavía son pertinentes.

Para terminar, el libro grafica de manera muy precisa los violentos procesos de integración de la población indígena en los Estados-nación latinoamericanos, tales como alfabetización en castellano, reclutamiento forzoso y desigualdad en el ejercicio de derechos y deberes ciudadanos. El libro también ayuda a entender situaciones

de analfabetismo, explotación infantil, diglosia, migraciones internas, marginación social y pobreza absoluta. Las declaraciones de Asunta Quispe Huamán se constituyen en un testimonio valioso, pues dan información sobre la situación de la mujer andina pobre y las responsabilidades que una niña indígena tiene en la hacienda. Del mismo modo, *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* registra la percepción en clave dependiente de los procesos de globalización de las periferias internas. Los dos testimonios fundadores están directamente conectados con el cine documental de la época. El film *Runan Caycu* (1973) de Nora de Izcue, producido por Sinamos y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), tiene como protagonista a Saturnino Huillica, líder quechua a quien entrevistó Neira. El testimonio de Valderrama y Escalante se inició luego de que hicieran una primera rueda de entrevistas a Gregorio Condori Mamani y su esposa Asunta Quispe para la realización del documental *El cargador* (1974) de Luis Figueroa Yábar. Si bien el propósito de este segundo cortometraje fue denunciar la explotación de los quechuas en la ciudad del Cusco, el bilingüismo de Valderrama y Escalante hizo que adquiriera densidad cultural. Siguió su impulso más libros de testimonios sobre artistas y personajes populares como *El violín de Isua* (1979), de José Gushiken; *Don Joaquín, testimonio de un artista popular* (1982), de Mario Razzeto; *Jaime Guardia, Charanguista* (1988), de Manuel E. Larrú; *Yo fui canillita de José Carlos Mariátegui. (Auto) biografía de Mariano Larico Yujra* (1990), de José Luis Ayala; *Santero y caminante / Santoururaj-Nampurej* (1992), de Jesús Urbano Rojas y Pablo Macera; y *De tamales y tamaleros: tres historias de vida* (2006), de Humberto Rodríguez Pastor. *Habla la ciudad* (1986), del Taller de Testimonio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recopila una polifonía de voces de pobladores de la ciudad de Lima. Además, es notoria la existencia de testimonios sobre shamanes peruanos como *Tuno, el curandero* (1979), de José Gushiken; ¡Habla, Sampedro: llama a los brujos! (1979), de Eduardo González Viaña; la novela testimonio *Las tres mitades del Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981), de César Calvo; *Tanteo puntun chaykuna valen. Las cosas valen cuando están en su punto de equilibrio* (1997), de Ciprian Phuturi Suni; y *Don Tuno, señor de los cuerpos astrales* (2009), de Eduardo González Viaña. En el periodo 1974-2016 también se puede identificar una familia de testimonios feministas. Destacan *Ser mujer en el Perú* (1977), de Esther Andradi y Ana María Portugal; *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú* (1979), de Maruja Barrig; *Basta: testimonios* (1982), del Sindicato de Trabajadoras del Hogar Cusco; *Madres solteras, madres abandonadas: testimonio* (1991), de Casa de la Mujer Chimbote; *Manuela Ari: an Aymara woman's testimony of her life* (1995), de Manuela Ari; *Soy Señora. Testimonio de Irene Jara* (2000), de Francesca Denegri; *Hilos de mi vida. El testimonio de Hilaria Supa Huamán, una campesina quechua* (2001), de Waltraut Stölben; *Koshi shinanya ainbo: el testimonio de una mujer shipiba* (2005), de

Pilar Valenzuela y Agustina Valera Rojas; *Oía mentar la hacienda San Agustín* (2007) y *Josefina, la mujer en la lucha por la tierra* (2014), de Elizabeth Lino Cornejo. Por último, se pueden incluir los testimonios sobre el conflicto armado. Entre ellos los 17 000 mil testimonios recopilados por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación para redactar su *Informe final* (2003); *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2005), de Edilberto Jiménez; y *Memorias de un soldado desconocido* (2012), de Lurgio Gavilán son los más destacables. En los próximos párrafos daremos información sobre los más representativos de estos grupos de testimonios.

4. *Yo fui canillita de José Carlos Mariátegui. (Auto) biografía de Mariano Larico Yujra* (1990)

El escritor José Luis Ayala entrevistó al anciano aymara Mariano Larico Yujra para la elaboración de este libro. El prefijo «auto» entre paréntesis es un reconocimiento de Ayala al entusiasmo de Larico Yujra en la elaboración del testimonio. La ocupación de canillita se refiere al hecho de que Larico Yujra era vendedor de la revista *Amauta* dirigida por José Carlos Mariátegui y otras publicaciones que promovía su editorial Minerva a fines de los años veinte. La importancia de esta (auto)biografía radica en la revelación de la existencia de una vanguardia política indígena que tenía relaciones con José Carlos Mariátegui en los tempranos años veinte. Recuerda que los líderes aymaras visitaban con frecuencia al Amauta para buscar ayuda o agradecer su apoyo a las causas indígenas. Señala que ya había inmigrantes aymaras establecidos en Lima, a quienes Mariátegui educaba en las universidades populares González Prada. En especial, estaba bastante interesado en enseñarles español, para que tuvieran un instrumento idóneo para sus reivindicaciones y superación personal. Los aymaras reconocían la sabiduría y la claridad de los análisis políticos y sociales de Mariátegui y por ello lo nombraron *yatiri* [shaman, sabio en aymara]. Larico Yujra también recuerda con detalles la masacre de Wancho-Lima de 1923, perpetrada por el ejército peruano contra la población aymara del departamento de Puno.

5. *Santero y caminante / Santoururaj-Ñampurej* (1992)

En el mismo año de publicación de *Nosotros somos los humanos* empezó a circular *Santero y caminante*, basada en la vida de Jesús Urbano Rojas, un famoso artista popular de Ayacucho quien aprendió el arte de hacer retablos (o cajón San Marcos) cuando fue ayudante de Joaquín López Antay, el retablista ayacuchano al que Mario Razzeto entrevistó en *Don Joaquín, testimonio de un artista popular* (1982). El historiador Pablo Macera fue el entrevistador y organizador de los temas. Jesús Urbano recuerda su trabajo con López Antay; luego cómo se convirtió en arriero que comercializaba

sus propios retablos y otras manufacturas. Finalmente, pasa a narrar su consagración como retablista a nivel mundial. El libro destaca la persistencia de la cosmovisión andina en la modulación de su trabajo y en su vida. Los *apus* (montañas) y otras deidades de la religiosidad andina coexisten con los santos y vírgenes cristianos de un catolicismo popular. Por ejemplo, Urbano clasifica el poder de los diferentes *apus* u *orccos* para rendirles *pagapus* (ofrendas) de acuerdo a su importancia, y también explica las ceremonias para rendirles culto. Cuando era vecino de Chaclacayo, Urbano identifica al cerro San Cristóbal como el *apu* de la ciudad de Lima. El libro contiene mucha información sobre las formas de explotación de la tierra y la red de intercambios de distintos pobladores de la región andina, y muestra la diversidad de su población en distintos grados de aculturación. Los «chutus» (monolingües quechuas productores de papas y ganaderos que viven en las alturas) establecen relaciones de trueque con los vallunos de Huanta (bilingües agricultores, productores de fruta y maíz). Los huamanguinos, habitantes de la capital de Ayacucho, son los arrieros que venden e intercambian artesanías y manufacturas extranjeras con los chutus y vallunos. Asimismo, destaca la relación que se establece con los animales domésticos y silvestres, distinta a la occidental; también declara cómo la guerra interna afectó a su familia. Sin dar mayores detalles, menciona el fallecimiento de un hijo víctima de la violencia armada. Después de haber ocurrido esta pérdida decidió establecerse en Chaclacayo.

6. *Hilos de mi vida* (2001 y 2010)⁴

Hilos de mi vida es un testimonio resultado de las entrevistas de la feminista alemana Waltraut Stölben a la lideresa quechua Hilaria Supa Huamán; forma parte de la familia de testimonios del sur andino peruano. *Huillca: Habla un campesino peruano*, es el más parecido al testimonio de Supa Huamán. Los dos libros tratan sobre vidas de líderes campesinos y fueron publicados solo en castellano.

La vida de Supa Huamán y el libro que la registra son concebidos como un tejido en pleno proceso de elaboración. Los apoyos de personas e instituciones que contribuyeron a la edición del libro y a superar los varios desafíos que tuvo Supa Huamán en su vida conforman ese telar. El testimonio apareció por primera vez en 2001 con la autoría de Waltraut Stölben, y tuvo una circulación restringida como libro de capacitación en programas de ONG feministas establecidas en Cusco, propósito evidente en la estructura de la obra. El libro tiene doce capítulos, un anexo y un glosario de vocablos quechuas traducidos al castellano. Cada página está enmarcada con variaciones de un dibujo de dos trenzas que se separan, y cada capítulo termina con

⁴ Hice una primera exploración de este libro en mi estudio «Transformación de la nueva narrativa quechua del Perú contemporáneo (2010-2014)» (2014).

un cuestionario de preguntas. Abundan fotos y dibujos que refuerzan los temas de los cursos. Para algunos críticos, estas características tienen un propósito descolonizador. Según Claudia A. Arteaga, «La confluencia del lenguaje visual y la escritura alfabético-fonética afecta a esta última en el sentido de que lo descentra, pues ya no es el registro que ostenta el privilegio para desarrollar y formular significados» (2011, p. 13). Luego de su traducción al alemán y al inglés, se publicó en 2010 una segunda edición de la obra en castellano, después de que Hilaria Supa Huamán fuera elegida congresista en el Parlamento peruano en 2006, para cumplir un periodo de cinco años. En esta edición, dada a conocer a un público más amplio, Supa Huamán pasa a un primer plano: aparece como autora y Stölben escribe uno de los tres breves prólogos. En su testimonio, Supa Huamán narra las distintas etapas de la vida de una mujer quechua. Se inicia contando los primeros años de vida de una niña campesina, producto de una violación, no reconocida por el padre y criada por sus abuelos. Luego, por la situación de pobreza y la muerte del abuelo, a los seis años tiene que emigrar al Cusco y trabajar como sirvienta sin asistir a la escuela. En las casas donde trabaja es víctima de asedio sexual y violencia física de parte de sus patrones; cuando alcanza la pubertad es violada. Emigra a Lima donde se casa a los trece años. Su primera hija nace en 1972, cuando tenía catorce, y su primer hijo a los dieciséis. Se queda viuda, y, a los diecinueve años, vuelve a la sierra para dejar a sus dos primeros hijos con sus suegros. Convive con otro hombre a los veintidós y con él concibe a su segunda hija.

Sin embargo, a pesar de esta vida azarosa, similar a la de millones de mujeres quechuas, gracias a la ayuda de una persona y de las ONG se convierte en activista feminista y lideresa campesina. Adquiere fama cuando denuncia la esterilización forzada de mujeres indígenas que realizó el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) en sus programas de control del crecimiento de la población. En 2001, como activista se da cuenta de que para que su causa tenga sentido y mejores posibilidades de éxito, debe tener una fundación epistemológica no occidental, y Supa Huamán la encuentra en la cultura quechua. Así, en el plano personal y en la formación social cusqueña, pasa de ser mestiza y pobre, a ser una mujer quechua que inicia la recuperación de saberes locales en vías de desaparición. Para ella los indígenas se hacen más pobres porque tanto la medicina como las prácticas agrícolas occidentales les crean dependencias no necesariamente beneficiosas. En su recuperación de la sabiduría indígena, conceptualizada ahora como «buen vivir», considera necesario lograr un equilibrio entre los seres humanos, las plantas, los animales y la tierra. La *pachamama* ofrece todo lo que necesitan los humanos si se le respeta y trata muy bien. Supa Huamán reconoce que los indígenas de la amazonía peruana y de las repúblicas boliviana y ecuatoriana están más avanzados en cuanto a sistematización de sus propios conocimientos. Considera que los quechuas del sur peruano todavía conservan prácticas de medicina

tradicional y agricultura sostenible muy favorables a sus intereses y cultura. No idealiza la cultura quechua, más bien encuentra problemas por superar como el alcoholismo, hábito inducido que afecta a hombres, mujeres y niños. También critica el trabajo que los niños quechuas deben realizar desde una tierna edad y la prohibición del juego infantil de parte de los adultos. Por último —y aquí, a mi juicio, está la novedad del libro—, Supa Huamán cuenta, como testigo de primera mano, la dinámica interna de las ONG. Se detiene en narrar cómo el dinero de las ONG genera conflictos entre sus beneficiarios y corrupción entre los funcionarios que las administran. La envidia de los privilegios de los líderes y la constatación de la corrupción de los administradores de estas instituciones filantrópicas hacen que en el libro abunden las acusaciones de malos manejos. El propósito de sus adversarios es deslegitimar el liderazgo de Supa Huamán para reemplazarla y disfrutar de las dietas y viajes que proveen estos cargos.

A diferencia de otros testimonios de mujeres indígenas empozadas en su situación, como se lee en los testimonios de la quechua Asunta Quispe Huamán, *Hilos de mi vida* narra la caída y recuperación de una mujer quechua cuya exitosa carrera política culmina al ocupar un escaño en el Congreso de la República. Su atractivo radica en el hecho de que su resiliencia y talento de oradora en quechua hayan sido reconocidos por otras mujeres capaces de ayudarla. Otro punto a destacar es que no concibe a la cultura quechua como perfecta, y se da cabal cuenta de los problemas por superar. Por otra parte, su testimonio ofrece una visión matizada de los problemas que enfrentan los líderes populares con sus mismos representados y los logros, contradicciones y limitaciones de las ONG.

7. *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2012)⁵

Memorias de un soldado desconocido, de Lurgio Gavilán Sánchez, es un libro escrito en castellano que narra las experiencias cruciales de un quechua ayacuchano de provincias entre los doce y los cuarenta años. Cuando Lurgio Gavilán alcanza la pubertad se enrola voluntariamente en el Ejército Popular del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso, en cuyas filas permanece tres años. Luego de ser capturado por una patrulla del ejército peruano, un teniente le perdona la vida y lo enrola como soldado raso. Recién en el ejército aprende a leer y escribir en castellano y recibe el debido entrenamiento antisubversivo para reprimir a sus ex correligionarios. Después se convierte en seminarista, al ser convencido por una monja que trabajaba en programas de ayuda a las comunidades afectadas por la guerra interna en coordinación con el

⁵ Se puede leer un acercamiento más extenso en mi artículo «Transformación de la nueva narrativa quechua del Perú contemporáneo (2010-2014)» (2014).

ejército. Finalmente, luego de una crisis vocacional, deja los hábitos para seguir la carrera de antropólogo.

A pesar de que lleva el título de memoria, el libro puede seguir siendo considerado como testimonio por dos razones. Primero, un quechua bilingüe da testimonio sobre su involucramiento en la guerra interna que tuvo lugar en el Perú entre 1980 y 1995. Segundo, es una autobiografía tutelada. La participación en la edición del manuscrito de su asesor en sus estudios de doctorado en antropología, Yerko Moretic, fue tan grande que tuvo que darle crédito en la tapa de libro.

La elogiosa reseña «Un soldado desconocido» de Mario Vargas Llosa, publicada en su columna «Piedra de toque», que sale simultáneamente en la prensa peruana e internacional, convirtieron al libro en un *best-seller*. Se agotó la primera edición en menos de un mes, hecho inusual para un libro publicado por una editorial académica. En su reseña, Mario Vargas Llosa observa que *Memorias de un soldado desconocido* parece un libro de aventuras y pondera el estilo simple y la eficacia del narrador en atraer la atención del lector con una historia tan fuera de serie. Según Vargas Llosa:

El libro en que Lurgio Gavilán Sánchez cuenta su historia es conmovedor. Es un documento humano que se lee en estado de trance por la experiencia terrible que comunica, por su evidente sinceridad y limpieza moral, su falta de pretensión y de pose, por la sencillez y frescura con que está escrito. No hay en él ni rastro de las enrevesadas teorías y la mala prosa que afean a menudo los libros de los ‘científicos sociales’ que tratan sobre el terrorismo y la violencia social, sino una historia en la que lo vivido y lo contado se integran hasta capturar totalmente la credibilidad y la simpatía del lector (Vargas Llosa, 2012).

Del comentario del autor de *Conversación en la Catedral* queda claro que está valorando la originalidad de la historia y la calidad retórica de la autobiografía. Luego del espaldarazo de Vargas Llosa, otros comentaristas con posiciones políticas distintas a la del premio Nobel peruano, coincidieron en sus elogios. Entre ellos Javier Garvich señala que la excelente acogida del libro se debe a que «Es un libro escrito sin ira y sin odio. Donde un tono pausado, amable y de una apacible neutralidad no esconde el amor del autor por su tierra, una memoria respetuosa de sus años cuando militó en el PCP y luego en el Ejército, sin evitar señalar los excesos y atrocidades que ambos bandos en guerra cometieron» (Garvich, 2013). Después concluye que *Memorias de un soldado desconocido* es «Un libro que invita a una memoria sin ira, donde el reconocimiento de los crímenes no lleve a venganzas ni a obligados suplicios. Donde el interrogar el pasado significa, ante todo, no repetir sus tremendos errores. Recordar sin sindicar, perdonar sin olvidar. Posiblemente este sea uno de los primeros libros que sinceramente nos habla de la Reconciliación. Por eso hay que leerlo».

Para mí el valor del libro radica en que contesta a la pregunta de por qué la gente común quechua apoyó voluntariamente a Sendero Luminoso (Zevallos Aguilar, 2014). Pocos comentaristas han puesto atención en el hecho de que Lurgio Gavilán es un quechua bilingüe en runasimi y español. Se nota claramente en las entrevistas que le hicieron en la radio y la televisión que el español es su segunda lengua —en su autobiografía apunta que lo aprendió recién en su adolescencia, cuando estaba en el ejército—. Del mismo modo, en las memorias se encuentran marcas de una cultura oral cuando se incluyen canciones. La atención particular que pone en el paisaje y los fenómenos meteorológicos que marcan las estaciones del año revela una percepción indígena. Por último, Lurgio Gavilán es un antropólogo comprometido con su pueblo. Quiere utilizar su biculturalidad y bilingüismo para construir un futuro mejor para su gente.

En *Memorias de un soldado desconocido*, Lurgio Gavilán relata cómo se enrola voluntariamente en el Ejército Popular para encontrar a su hermano mayor, ya integrado a esta agrupación subversiva. Del mismo modo sugiere que en una etapa inicial de la guerra popular (1980-1983) Sendero Luminoso utilizaba la persuasión y el buen ejemplo para conseguir el apoyo de las comunidades indígenas. Más tarde, los especialistas resaltan la coerción y adoctrinamiento compulsivo que Sendero Luminoso empleaba para reclutar a sus guerrilleros en la segunda fase (1984-1992)⁶. Gavilán recuerda que, a pesar de llevar el *Libro rojo* de Mao todo el tiempo en su mochila, nunca leyó un solo párrafo, puesto que era analfabeto. El terror y los sufrimientos vinieron más tarde, cuando ya formaba parte del ejército popular. El hambre era permanente, soportó una jerarquía sumamente vertical, fue testigo y formó parte de la máquina de matar en que se convirtió Sendero Luminoso. Gavilán señala que las faltas más simples de los miembros, como comer una lata de atún o galletas a escondidas, se castigaban con la pena de muerte. En sus ataques a pueblos y comunidades quechuas enemigas no se tomaban prisioneros. Estos antecedentes le allanaron el camino a Gavilán para convertirse en soldado del ejército peruano como mal menor. Si bien este también cometía actos en contra de la humanidad, allí encontró comida y protección si cumplía las reglas. Según el autor, esta institución no era tan cruel como Sendero Luminoso ni poseía reglas en exceso draconianas.

En el libro de Gavilán se muestra la habilidad de ciertas personas para sacar provecho de las pocas oportunidades que se les presentan en la vida. Al igual que muchos individuos, sin importar la cultura ni la latitud, esta postura es recompensada

⁶ Existe una enorme bibliografía sobre Sendero Luminoso. Las compilaciones de David Scott Palmer y Steve Stern son las más útiles. Incluyen artículos de Carlos Ivan Degregori, Ponciano del Pino, Gustavo Gorriti y Florencia Mallon, que enfocan los métodos violentos de Sendero Luminoso para mostrar su carácter autoritario.

por el sistema. En este sentido, las memorias de Gavilán tienen la misma estructura narrativa de la novela picaresca. Recordemos, por ejemplo, *El Lazarillo de Tormes* (1554), donde el protagonista, motivado por el hambre, medra de la sociedad, cambia de patrones, y transgrede los principios y códigos de conducta. Para él, lo importante es aplacar el hambre a cualquier costo, sin medir las consecuencias individuales y sociales de sus acciones⁷. En *Memorias de un soldado desconocido*, el protagonista tiene hambre todo el tiempo y abundan las observaciones sobre comida. También pasa por tres instituciones clave de los procesos de modernización capitalista: el ejército, la Iglesia católica y la universidad. Asimismo, pertenece a una organización subversiva con el proyecto de modernización comunista.

Un asunto que intriga luego de terminar de leer el libro es el siguiente: el protagonista no aclara ni refuta los eventos reales que ocurrieron durante la guerra interna. Definitivamente, parece que el propósito de libro no es incriminar a los responsables de tantas muertes. Más bien su propósito es mostrar que los quechuas tuvieron muchas opciones en el conflicto armado. Es un libro contundente donde se quiere deslegitimar la teoría de «entre dos fuegos», donde los quechuas fueron tanto víctimas de Sendero Luminoso como de las fuerzas armadas del Estado peruano. Gavilán no es víctima sino sobreviviente. Muestra que hubo quechuas jóvenes que por decisión propia o por las razones más triviales se alistaron en el Ejército Popular. Quizás la insistencia en la decisión individual atrajo el interés de Vargas Llosa. El escritor peruano ha sido el gran impulsor del neoliberalismo y promueve el valor del individuo que se hace a sí mismo como solución a los problemas sociales. Sin embargo, las lecturas individualistas e individualizantes que sostienen el discurso de la sobrevivencia son limitadas. Estas posiciones ayudan a explicar la superación del trauma personal, pero no del trauma colectivo. De los muertos que produjo la guerra interna, ¿cuántos tuvieron la oportunidad de escoger un camino? ¿El uso del género autobiográfico conlleva a la propuesta de la existencia de un quechua individualista? Se puede responder de manera afirmativa sin olvidar el hecho de que muchos quechuas tomaron posiciones en el conflicto armado siguiendo acuerdos comunales.

Memorias de un soldado desconocido parece ser un libro incómodo para quienes se inclinan a respaldar las estrategias tanto de los aparatos represivos como del grupo rebelde. Vargas Llosa y Garvich —antes fueron citados— coinciden en no comentar el final del libro. En este pasaje Lurgio Gavilán retorna a su lugar de origen, Ayacucho, en setiembre de 2007, y hace un balance de lo ocurrido desde una perspectiva quechua. Se distancia de las dos fuerzas que entraron en conflicto; desde su perspectiva, la guerra

⁷ En *Memorias de un soldado desconocido* se encuentran elementos de un relato autobiográfico donde un adulto relata sus aventuras de niñez y juventud en una suerte de *bildungsroman* (novela de aprendizaje).

interna ha ocurrido en vano. Ninguno de los dos bandos ha cumplido las promesas. Poco se ha transformado y continúan las carencias en las provincias. Lo poco que ha cambiado es la actitud de la gente. El párrafo a manera de colofón señala lo siguiente:

Por estos lugares andaba yo en 1983. Entonces la gente era conversadora y cariñosa. Ahora las personas se muestran indiferentes, te miran de pies a cabeza como si fueses algún enemigo, algún bicho extraño. De todo desconfían. Siguen en la pobreza como en aquella época, no han cambiado económicamente... Si se hubiesen hecho realidad los discursos del PCP sobre la igualdad, que nadie sea ni rico ni pobre, que todos tuviéramos las mismas oportunidades sin egoísmo, sin explotación del hombre por el hombre, o si el Estado estuviese interesado en los campesinos, en su agricultura, en educar a sus niños como predicán en las elecciones presidenciales, de seguro estos hombres no estarían arañando estas tierras para sobrevivir como yo he arañado en mi vida para contar lo sucedido. (Gavilán, 2012, p. 174).

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA PERUANA SOBRE EL TESTIMONIO

En torno a la producción de los testimonios peruanos se ha consolidado una sólida teoría y crítica literaria. En esta dirección se destacan las ideas iluminadoras y las sendas trazadas por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* (1994); retomadas por *El testimonio peruano oral las ciencias sociales: una problemática postmoderna* (2000), de Alicia G. Andreu; *La voz, el viento y la escritura. Representación y memoria en los primeros testimonios de mujeres en el Perú* (2013), de Eduardo Huaytán Martínez; *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (2015), de Ulrich Mücke y Marcel Velázquez; *Discursos de la nación pendiente. Reflexiones sobre el testimonio de enunciación andina en el Perú* (2016), de María Teresa Grillo Arbulú; y *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (2016), de Francesca Denegri y Alexandra Hibbett y decenas de artículos.

Para terminar, hemos visto el desarrollo de la literatura testimonial peruana en sus textos más representativos de tres regiones que destacan por una gran producción de testimonios: la costa central, las sierras del centro y sur peruanos. En este proceso, tanto en el testimonio político como en el cultural se fue eliminando la distancia entre gestor y testimoniante. Esto ha ocurrido porque los testimoniantes han ido alcanzado mayores grados de educación. Pasaron del analfabetismo (Huillca, Muñoz, Condori Mamani) en los años sesenta, a la educación primaria (Supa Huamán) en los años ochenta y a la educación universitaria (Gavilán) en el siglo XXI. Mientras algunos testimoniantes analfabetos no se daban cuenta del poder de sus palabras, vimos que en el siglo XXI quechuas bilingües con educación universitaria o poder político han escrito sus propias memorias o cambiado el título del testimonio y disminuido la presencia

del gestor. A pesar de la Reforma Agraria, tema fundamental de los testimonios de los años setenta, que promovía el desarrollo del campo con la tenencia de la tierra, se puede observar la desruralización del país como efecto de la migración del campo a la ciudad generada por la crisis económica y la violencia armada en décadas posteriores. Este proceso se intensificó durante la guerra interna. La mayoría de los testimoniantes se han establecido y declaran o escriben en ciudades. Con el acceso a la educación formal, se pasa en las obras de la representación a la autorrepresentación. Del mismo modo, se puede identificar las distintas posiciones de gestores y testimoniantes sobre las reformas del gobierno de Juan Velasco Alvarado y los efectos que tuvieron en la sociedad peruana. Se presentan posiciones completamente a favor y otras en contra. Por último, en todos ellos se narra la exclusión de la mayoría de la población peruana. Si bien la situación del narrador cambia para mejor, el analfabetismo, la explotación, el hambre, la misoginia, la pobreza y el racismo son temas que se encuentran en todos los testimonios.

BIBLIOGRAFÍA

- Andradi, Esther & Ana María Portugal (1979). *Ser mujer en el Perú*. Lima: Topaku.
- Andreu, Alicia G. (2000). *El testimonio peruano oral y las ciencias sociales: una problemática postmoderna*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP).
- Ari, Manuela (1995). *Manuela Ari: an Aymara Woman's Testimony of her Life*. Edición trilingüe en aymara, inglés y español preparada por Lucy T. Briggs y completada por Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz. Bonn: Holos.
- Arteaga, Claudia A. (2011). Una propuesta andina: el testimonio de una quechua campesina. *Crónicas Urbanas*, 16, 7-18.
- Barrig, Maruja (1979). *Cinturón de castidad: la mujer de clase media en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- Bendezú Aybar, Edmundo (1993). *Literatura quechua*. 2ª edición. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Beverly, John (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, 7-16.
- Burenus, Charlotte (2001). *Testimonio de un fracaso, Huando: habla el sindicalista Zózimo Torres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Calvo, César (1981). *Las tres mitades del Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Iquitos: Proceso.
- Care-Webb, Allen & Stephen Benz (1996). *Teaching and Testimony. Rigoberta Menchú and the North American Classroom*. Albany: State University of New York Press.

- Casa de la Mujer (1991). *Madres solteras, madres abandonadas: testimonios*. Chimbote: La Casa de la Mujer.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.
- Crisóstomo Meza, Mercedes (2017). *Urin Parcco y Hanan Parcco. Memorias sobre el tiempo de la hacienda y la reforma agraria: testimonios de sus protagonistas*. Lima: CISEPA.
- Churata, Gamaliel (1957). *El pez de oro*. La Paz: Canata.
- Denegri, Francesca (2000). *Soy señora: testimonio de Irene Jara*. Lima: Flora Tristán, El Santo Oficio e IEP.
- Denegri, Francesca & Alexandra Hibbett (editoras) (2016). *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Díaz Caballero, Jesús (1996). Para una lectura del etno-testimonio peruano de los años 70. En José A. Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Garvich, Javier (2013). Un libro distinto. Blog *El lápiz y el martillo*. 5 de febrero del 2013. <http://lapizymartillo.blogspot.com/2013/02/un-libro-distinto.html>
- Gavilán Sánchez, Lurgio (2012). *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Instituto de Estudios Peruanos.
- González Viaña, Eduardo (1979). *Habla, Sampedro: ¡llama a los brujos!* Barcelona: Argos Vergara.
- González Viaña, Eduardo (2009). *Don Tuno, el señor de los cuerpos astrales*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Grillo Arbulú, María Teresa (2016). *Discursos de la nación pendiente. Reflexiones sobre el testimonio de enunciación andina en el Perú*. Lima: Pakarina-UNMSM.
- Gushiken, José (1979a). *El violín de Isua: biografía de un intérprete de música folklórica [Máximo Damián]*. Lima: UNMSM.
- Gushiken, José (1979b). *Tuno, el curandero*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- Huaytan Martínez, Eduardo (2013). *La voz, el viento y la escritura: representación y memoria en los primeros testimonios de mujeres en el Perú*. Lima: Fondo Editorial USIL.
- Itier, César & Luis Nieto Degregori (comps.) (2012). *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna. Antología Quechua del Cusco*. Cusco: Centro Guaman Poma de Ayala y Municipalidad del Cusco.
- Jara, René & Hernán Vidal (eds.) (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures.
- Jiménez, Edilberto (2005). *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: Comisedh.

- Larico Yujra, Mariano & José Luis Ayala (1990). *Yo fui canillita de José Carlos Mariategui: (auto) biografía de Mariano Larico Yujra*. Puno: Editorial Periodística S.C.R.
- Levinson, Brett (1996). Neopatriarchy and After: I, Rigoberta Menchú as Allegory of Death. *Journal of Latin American Cultural Studies* 5(1), 33-50.
- Larrú, Manuel E. (1988). *Jaime Guardia, charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Lino Cornejo, Elizabeth (2007). *Oía mentar la hacienda San Agustín*. Bogotá: Andrés Bello.
- Lino Cornejo, Elizabeth (2014). *Josefina, la mujer en la lucha por la tierra*. Lima: Pakarina.
- Martínez, Gregorio (1976). *Canto de sirena*. Lima: Mosca Azul.
- Mayer, Enrique (2009). *Cuentos feos de la reforma agraria peruana*. Lima: IEP y CEPES.
- Muñoz, Erasmo; José Matos Mar & Carbajal H. Jorge A. (1974). *Erasmo Muñoz, Yanacón del Valle de Chancay: Biografía*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mücke, Ulrich & Marcel Velázquez (editores) (2015). *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Neira Samanez, Hugo (1968). *Los Andes: tierra o muerte*. Santiago, Chile: ZYX.
- Neira Samanez, Hugo (1974). *Huillca: habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de las Américas.
- Palmer, David Scott (ed.) (1992). *The Shining Path of Peru*. New York: St. Martin's Press.
- Phuturi Suni, Ciprian (1997). *Tanteo puntun chaykuna valen. Las cosas valen cuando están en su punto de equilibrio / testimonio Ciprian Phuturi Suni*. Darío Espinoza, recopilador. Lima: Chirapaq, Centro de Culturas Indias.
- Razzeto, Mario (1982). *Don Joaquín, testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.
- Rodríguez Pastor, Humberto (2006). *De tamales y tamaleros: tres historias de vida*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Sindicato de Trabajadoras del Hogar (Cusco) (1982). *Basta: testimonios*. Cusco: El Sindicato.
- Sklodowska, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. Nueva York y Frankfurt: Peter Lang.
- Sommer, Doris (1992). Sin secretos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 135-154.
- Supa Huamán, Hilaria (2010). *Hilos de mi vida*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- Stern, Steve (ed.) (1998). *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Durham: Duke University Press.
- Stölben, Waltraut (2001). *Hilos de mi vida. El testimonio de Hilaria Supa Huaman, una campesina quechua*. Cusco: Willkamayu.

- Taller de testimonio (1986). *Habla la ciudad*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana y UNMSM.
- Urbano Rojas, Jesús & Pablo Macera (1992). *Santero y caminante/ Santoururaj-Ñampurej*. Lima: Apoyo.
- Valderrama Fernández, Ricardo & Carmen Escalante (1977). *Gregorio Condori Mamani, autobiografía*. Prólogo de Tom Zuidema. Lima: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas».
- Valderrama Fernández, Ricardo & Carmen Escalante (1992). *Nosotros los humanos: testimonio de los quechuas del siglo XX/Nuqanchik runakuna*. Ed. bilingüe, quechua y castellano. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas».
- Valderrama Fernández, Ricardo & Carmen Escalante (1996). *Andean Lives*. Traducido del Quechua al inglés por Paul H. Gelles y Gabriela Martínez Escobar. Austin: University of Texas Press.
- Valderrama Fernández, Ricardo & Carmen Escalante (2014). *Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe Huamán. Autobiografía - Noqaykuq Kawsayniyku*. Cusco: Ceques.
- Valenzuela Bismarck, Pilar & Agustina Valera Rojas (2005). *Koshi shinanya ainbo: el testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM.
- Vargas Llosa, Mario (2012). «El soldado desconocido». *El País*, 16 de diciembre 2012. http://elpais.com/elpais/2012/12/13/opinion/1355421080_101974.html
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan (1998). A propósito de *Andean Lives*. *Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe Huamán*. Apuntes sobre la hipercanonización y negligencias de la crítica del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 48, 241-248.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2014). Transformación de la nueva narrativa quechua del Perú contemporáneo (2010-2014). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39(1), 239-256.

PERSPECTIVAS DRAMATÚRGICAS: ESTÉTICA Y POLÍTICA

LA ESCRITURA TEATRAL DE FINALES DEL SIGLO XX¹

Gino Luque

Pontificia Universidad Católica del Perú

Desde mediados de la década de 1980 se observa en la escena nacional un proceso de revaloración del teatro de texto y, simultáneamente, un proceso de recuperación del texto dramático, el cual ha vuelto a ocupar, en nuestros escenarios, un lugar central dentro del conjunto de elementos que integran el espectáculo teatral. En tal sentido, como consecuencia de lo anterior, también se viene dando un retorno de la dramaturgia de autor individual a los escenarios locales. Esta tendencia, precisamente, contrasta con las propuestas teatrales de las dos décadas anteriores, en las cuales predominó la creación colectiva como modelo de composición y el teatro de grupo como forma de producción. La actual tendencia, por el contrario, apuesta por la palabra como eje del fenómeno teatral y contrasta, así, con los espectáculos centrados en códigos no verbales (pero, sobre todo, en el cuerpo del actor) que caracterizaron las propuestas escénicas del periodo comprendido desde la década de 1960 hasta mediados de la década de 1980².

En efecto, durante dicha etapa la figura del dramaturgo individual quedó, en cierta medida, opacada frente a la identidad del grupo como autor colectivo. Asimismo, las ideas políticas de corte socialista —que, por lo general, fueron una fuente de inspiración para los grupos teatrales de dicha época— los hacía pensarse como comunidades en las que sus miembros se relacionaban entre sí de forma horizontal. Justamente, dicha suerte de espíritu colaborativo los hacía ajenos (y contrarios) al protagonismo propio de los creadores individuales. De ese modo, el rol del dramaturgo se redujo sensiblemente:

¹ La elaboración de este artículo no hubiera sido posible sin la dedicación y generosidad del equipo de investigación conformado por Mariana Rodríguez y Jessica Romero. Asimismo, quiero agradecer a Chiara Patsias, por su apoyo en la recopilación de la bibliografía primaria; a Alfredo Bushby, por compartir conmigo los textos dramáticos de los autores que aquí se comentan; y a Roberto Ángeles, por darme libre acceso a su amplia biblioteca sobre teatro peruano contemporáneo pero, especialmente, por su tiempo.

² Este proceso también ha sido comentado por Ángeles y Urioste (1999), Ángeles (2001), Soberón (2004), Vargas Salgado (2008) y Bushby (2011).

por un lado, porque su presencia se difuminó en medio de los procesos de investigación y experimentación que practicaban, de forma conjunta, los integrantes de los grupos teatrales; y, por otro, porque las creaciones colectivas resultantes de dichos procesos de búsqueda y ensayo enfatizaban el lenguaje corporal antes que el sistema verbal y, por lo general, se realizaban al margen de un texto dramático.

Sin embargo, a pesar de los resultados obtenidos bajo este formato de creación, con propuestas de cierto nivel de complejidad en cuanto a manejo de signos escénicos, el modelo de creación colectiva —y su acento en el lenguaje corporal— comenzó a agotarse conforme avanzaba la penúltima década del siglo XX. Gradualmente, las experiencias fueron perdiendo riesgo y profundidad, y el modelo empezó a convertirse en una retórica de composición teatral un tanto mecánica, rezagada, además, de la evolución y tendencias del teatro europeo, una de las principales influencias del teatro peruano a lo largo de su historia (véase el ensayo de Viale en este volumen). Dicho agotamiento parece haber motivado, como reacción, un retorno a la dramaturgia de texto.

No obstante, esta vuelta del autor individual con un rol protagónico dentro del proceso creativo teatral no supone ni un control absoluto del dramaturgo sobre el resultado final (es decir, sobre la forma o el sentido de la puesta en escena) ni un regreso a una concepción del teatro como un hecho puramente literario, como se le entendía hacia mediados del siglo XX. Esta vuelta viene acompañada de una renovada conciencia escénica del papel que le corresponde a la palabra dentro del conjunto del fenómeno teatral. El texto dramático se convierte, así, en el punto de partida de un proceso que está pensando para culminar y cobrar sentido pleno únicamente en la representación, precisamente cuando el componente verbal se ponga en relación con el resto de los sistemas y códigos que intervienen en un montaje teatral. Por ello, la palabra, en estas propuestas teatrales, no está pensada solo para ser leída, sino que está concebida para funcionar en términos de espectáculo.

Otro hecho a resaltar sobre el periodo que se inicia a mediados de la década de 1980 y que va hasta nuestros días es el gran número de autores teatrales en actividad, así como la igualmente gran cantidad y diversidad de obras escritas y estrenadas por este amplio conjunto de dramaturgos. En esto confluyen distintos factores que no tienen que ver únicamente con un proceso relacionado con la escritura teatral, sino con el desarrollo de la actividad teatral en general durante las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI. Como consecuencia, esto ha tenido un impacto (no exclusivo, pero sí fundamental) en la producción dramática reciente. En otras palabras, la revitalización de la actividad teatral en su conjunto en años recientes ha repercutido positivamente en todos los aspectos y componentes del fenómeno teatral, uno de los cuales es la dramaturgia. En tal sentido, el actual desarrollo de una nueva dramaturgia

peruana resulta indelible del importante avance que ha tenido la actividad teatral en las últimas décadas en nuestro medio.

En este proceso, como se ha mencionado ya, han intervenido diversos factores, gran parte de ellos de naturaleza sociopolítica, antes que de índole puramente estética. Así, el final del conflicto armado interno que se inició en la década de 1980, gracias a la captura de los principales líderes subversivos durante la década de 1990; el retorno a la institucionalidad democrática debido a la caída del régimen dictatorial de Alberto Fujimori en el año 2000; y el ciclo de crecimiento de la economía nacional que se inició en el siglo XXI, han permitido el fortalecimiento de la clase media (especialmente en la capital), que ha visto incrementado su poder adquisitivo, así como el desarrollo de la actividad cultural, entre otros efectos igualmente positivos en el ámbito económico y social para el país. En el campo específico que nos ocupa, ello ha originado que instituciones públicas y privadas inviertan en el teatro, concebido plenamente como una industria cultural, y también en la creación de empresas dedicadas a la producción teatral, las cuales cuidan tanto del rigor y la calidad artística de los espectáculos como de la gestión y sostenibilidad de los proyectos que impulsan. Todo ello ha hecho posible la incorporación de las artes escénicas dentro de la oferta de ocio cultural y ha contribuido también a su profesionalización.

Una clara señal de este renovado desarrollo de la actividad teatral en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI es la creación de nuevos espacios y salas teatrales en distintos distritos de la ciudad de Lima, así como la restauración y remodelación de algunos teatros de mayor antigüedad. Esto ha dado lugar, por lo menos en la capital, a la aparición de distintos circuitos teatrales, ubicados en diferentes zonas de la ciudad, cada uno con un tipo de cartelera particular y con un perfil de público propio.

Asimismo, este mayor interés en el teatro ha tenido como consecuencia la creación de nuevos espacios de formación, fundamentalmente actoral, tanto a nivel de instituciones de educación superior (aún pocas, ciertamente) como a nivel de asociaciones privadas. Por su parte, la formación en el campo de la dramaturgia ha sido impartida, básicamente, por medio de talleres. Estos han sido organizados, en ocasiones, por instituciones privadas dedicadas a la producción teatral, que han convocado para ello a dramaturgos de larga y reconocida trayectoria en los escenarios locales, como Alonso Alegría, Celeste Viale, Alfonso Santistevan, César de María o Eduardo Adrianzén, o también a autores pertenecientes a una generación posterior pero igualmente activa y presente en la escena actual, y que, en no pocos casos, tuvo a los anteriores como primeros maestros, como son los casos de Mariana de Althaus, Claudia Sacha o Gonzalo Rodríguez Risco. En otras ocasiones, los talleres han sido organizados, de manera independiente y prácticamente sistemática, por los propios dramaturgos; es el caso, por ejemplo, de Alegría, Santistevan y De Althaus. De esa manera, los talleres

de escritura se han constituido en verdaderos espacios para la enseñanza de las técnicas de la dramaturgia, la lectura de textos canónicos y contemporáneos, la discusión alrededor de las nuevas creaciones y el entrenamiento en el oficio de la escritura. Queda pendiente aún, sin embargo, la incorporación de programas de dramaturgia (y, de paso, también de dirección escénica) a las universidades, ya sea en el nivel de estudios de pregrado o de posgrado.

A su vez, es preciso señalar que, en el lapso de tiempo objeto de comentario, también se han abierto espacios de fomento y promoción de nuevos autores mediante festivales y concursos de dramaturgia, tales como el Festival de Teatro Peruano Norteamericano, organizado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), ya en su decimocuarta edición; el Concurso de Dramaturgia Peruana, convocado por la Asociación Cultural Peruano Británica por primera vez en 2007; el Festival de Nueva Dramaturgia «Sala de parto», organizado por el Teatro La Plaza anualmente desde 2013; y el Concurso Nueva Dramaturgia Peruana, convocado por el Ministerio de Cultura desde 2014, y que toma la posta a los antiguos concursos de dramaturgia que organizaba el desaparecido Instituto Nacional de Cultura (INC).

Asimismo, otra señal de la revaloración del texto dramático que se viene dando desde las décadas finales del siglo XX, yendo además prácticamente en contra de las modas y tendencias actuales del mercado editorial, que privilegiaba otros géneros, se evidencia en la aparición de ediciones de textos teatrales, tales como las antologías temáticas preparadas por el director teatral Roberto Ángeles (la primera, elaborada junto con el crítico José Castro Urioste, dedicada a piezas que giran en torno a la familia; la segunda, a personajes jóvenes; y la tercera, a obras con una reflexión sobre la historia del Perú); la publicación de las piezas ganadoras de los concursos de dramaturgia del INC, del Británico y del festival «Sala de parto», a cargo de las instituciones organizadoras de los certámenes respectivos; y, de manera especial, la publicación de la revista *Muestra*, fundada y dirigida por la dramaturga Sara Joffré en el año 2000. Con más de veinte números, la revista publicó textos de teatro peruano contemporáneo acompañados de comentarios críticos sobre cada uno de ellos. Por su parte, desde la década de 1990, algunos sellos editoriales han publicado obras de dramaturgos peruanos de mediados del siglo XX, como, por ejemplo, diversos volúmenes que recogen la producción teatral de Mario Vargas Llosa, Juan Rivera Saavedra, Hernando Cortés, Gregor Díaz y Sara Joffré. Asimismo, en años recientes también han aparecido ejemplares con piezas de autores del cambio de siglo, como Alfonso Santistevan, César de María, Alfredo Bushby, Daniel Dillon, Mariana de Althaus y Aldo Miyashiro, entre otros.

Si bien las publicaciones antes aludidas, y las apuestas y esfuerzos que están detrás de ellas, son, ciertamente, meritorios e importantes, también es preciso reconocer que su presencia no representa un porcentaje elevado dentro del mercado editorial

y tampoco responden a un interés o política editorial clara. Pese a ello, estos hechos, como se ha venido diciendo, suponen y revelan una consideración del texto dramático como un objeto valioso, y que merece, por tanto, fijarse, conservarse y transmitirse. Esto, a su vez, redundando positivamente en el proceso de consolidación de una tradición teatral nacional, pues por medio de su publicación, los textos trascienden los circuitos especializados de difusión, circulan entre comunidades más amplias de lectores y quedan disponibles, más allá de la coyuntura de su estreno, para ser revisitados, estudiados y representados.

LA ESCENA TEATRAL: TENDENCIAS RECIENTES

Una vez expuestos, en líneas generales, los rasgos más relevantes del panorama actual de la escena teatral, cabe preguntarse quiénes conforman este grupo de dramaturgos en constante actividad a quienes se viene aludiendo y reflexionar acerca de si es posible o no establecer un cierto perfil entre este conjunto de autores. En tal sentido, en primer lugar, suscribiendo una opinión planteada por Alfredo Bushby en su estudio sobre la dramaturgia peruana del cambio de siglo, coincido en que quizá lo más pertinente sea hablar de «momento de la dramaturgia», y no propiamente de una generación o movimiento de autores, pues, efectivamente, no parece haber un ideario, un programa, una estética predominante o una conciencia grupal que aglutine a los dramaturgos que escriben en el tránsito del siglo XX al XXI (Bushby, 2011, p. 19).

Pese a ello, sí es posible establecer ciertos parámetros cronológicos en la conformación de este grupo de autores. Así, se observa que, en un sentido amplio, estaría integrado por dramaturgos nacidos en las décadas de 1960 y 1970, que, como se ha señalado, vienen escribiendo y poniendo en escena obras aproximadamente desde la década de 1980 hasta la actualidad. Por ello, los autores de mayor edad, en realidad en no pocos casos, tuvieron su primera formación teatral al interior de los grupos de la década de 1970. Ello constituye un legado claramente asumido y reconocido por los propios escritores, tanto como un hecho capital para la renovada conciencia escénica que caracteriza a este grupo de dramaturgos. No obstante, es necesario remarcar la actual independencia de los autores (sea cual sea su edad) con respecto a grupos o colectivos. Y si bien no se descartan colaboraciones eventuales de estos con las pocas agrupaciones o compañías que aún existen o con las que ocasional y efímeramente se forman (pues no es ese ya el modelo usual de producción), a nivel de sensibilidad y técnicas de escritura, siempre se les puede considerar independientes.

Con respecto a los autores más jóvenes, estos suelen poseer una formación teatral previa a su dedicación a la dramaturgia, usualmente como actores, lo cual repercute, naturalmente, en su concepción del texto y en su relación con la puesta en escena:

escriben teniendo en mente el funcionamiento escénico del texto y pensando en su eventual representación. Esta última, por lo general, se suele dar bastante pronto e involucra, en algún nivel de su realización, a los autores, ya sea en el rol de directores o de productores.

Como seguramente se debe desprender de lo planteado hasta el momento, la relación de dramaturgos en actividad hacia finales del siglo XX es bastante amplia. Sin embargo, del vasto conjunto de autores teatrales, más allá de gustos personales, y siendo plenamente consciente de que toda selección siempre tiene algo de sesgada (y de antipática), es preciso reconocer que existe un grupo de dramaturgos más reducido que, dentro de los límites cronológicos establecidos, se ha consolidado dentro de la escena local. Dicha valoración se fundamenta en la constancia y frecuencia con que estos han estrenado sus obras desde la penúltima década del siglo XX en adelante en escenarios pertenecientes a diferentes circuitos del mercado teatral, lo cual revela tanto un proceso de maduración en tanto creadores como una tácita aceptación del público, del medio y de la crítica con relación a sus propuestas. Este grupo estaría conformado por Alfonso Santistevan (Lima, 1955), César Bravo (Lima, 1960), César De María (Lima, 1960), María Teresa Zúñiga (Huancayo, 1962), Eduardo Adrianzén (Lima, 1963), Alfredo Bushby (Lima, 1963), Rafael Dumett (Lima, 1963), Jaime Nieto (Lima, 1967), Daniel Dillon (Chimbote, 1968), Gonzalo Rodríguez Risco (Lima, 1972), Mariana de Althaus (Lima, 1974), Roberto Sánchez-Piérولا (Lima, 1975), Aldo Miyashiro (Lima, 1976) y Claudia Sacha (Bogotá, 1976)³.

En el plano ideológico, las propuestas teatrales de finales del siglo XX rompen con la premisa que postula que el arte debe tener un compromiso social, así como con el proyecto de contribuir a la revolución socialista y a la construcción de una sociedad igualitaria desde el teatro, ideas propias de las décadas anteriores. Las piezas escritas alrededor del siglo XXI revelan, más bien, un marcado individualismo, un desencanto ante el presente y una visión desesperanzada del futuro. Este cambio de actitud tan radical, en parte, puede ser una reacción al hecho de que los ideales defendidos por la generación anterior, tan expresamente presentes en su arte, no lograron la transformación social que proclamaban y perseguían, lo cual puede haber sido interpretado como un fracaso. Independientemente de lo anterior, se debe tener en cuenta también la tendencia que existe en la historia del arte de transitar caminos opuestos a los de la generación predecesora como declaración de principios y estrategia para construir una identidad diferenciada. Pese a ello, en este caso en particular, este

³ Cabe señalar que en esta lista, siguiendo el criterio establecido por los editores del proyecto, solo han sido incluidos autores cuyo primer texto teatral haya sido estrenado, publicado o premiado hasta el año 2000. Han quedado excluidos, por tanto, dramaturgos en actividad pero cuyas primeras obras recién fueron estrenadas, publicadas o premiadas con posterioridad a dicho año.

desencanto generalizado, cargado de pesimismo, también es resultado de la crisis de los grandes relatos que caracteriza al cambio de siglo y consecuencia de la sucesión de crisis políticas, económicas e institucionales por las que ha atravesado el Perú durante el siglo pasado⁴.

Con respecto a los temas abordados en las obras de los dramaturgos que escriben en el cambio de siglo, Roberto Ángeles, en un balance realizado a inicios del siglo XXI, señalaba que las constantes eran la búsqueda de la identidad sexual, la conformación de la pareja, la proyección del futuro propio y las relaciones familiares quebradas debido a la ausencia paterna (2001, pp. 10-14)⁵. Así como Ángeles señala como característico de la dramaturgia del cambio de siglo «su búsqueda de amor, su falta de identidad y sus pocas posibilidades en el futuro» (p. 13), el crítico Santiago Soberón lee en dicho corpus «una visión desesperanzadora de su sociedad, de la estructura de valores vigentes, en la mayoría de los casos enfocada en el entorno individual o familiar, a diferencia del teatro de décadas anteriores que procuraba siempre construir un imaginario totalizante de la sociedad peruana» (2005, p. 25). En una línea de interpretación similar, Bushby observa que las obras teatrales de este periodo están «marcadas por el desencanto y la sospecha con respecto a las ideas de nación y proyectos (o catástrofes) universales; están más centradas en los conflictos individuales en los que incluso el amor —el amor de pareja, el amor en familia, el amor al prójimo anónimo— es fuente de suspicacia, cinismo, desconcierto o decepción» (2011, p. 26)⁶.

En el plano formal, habría que señalar que dentro del conjunto se observa una variedad de géneros y estilos, incluso, en ocasiones, al interior de una misma obra. Pese a ello, quizá haya que reconocer también que, en general, parece haber una ligera tendencia hacia la comedia —o, en todo caso, a la introducción de elementos de humor—,

⁴ Bushby (2011) plantea que lo característico de la dramaturgia peruana del cambio de siglo radica en la colisión entre dos sensibilidades antagónicas: la romántica y la posmoderna.

⁵ Castro Urioste (1999) detecta que un motivo recurrente en el teatro peruano a partir de la década de 1980 es la reelaboración de la imagen sólida y armoniosa de familia que planteó la literatura del siglo XIX como alegoría de la utopía de nación. En su lugar, en las piezas dramáticas de finales del siglo XX, la cohesión del grupo familiar se resquebraja, lo cual da lugar a un futuro marcado por proyectos estrictamente individuales (pp. 10-12).

⁶ En aquel balance de 2001, Ángeles también dejaba constancia de ciertos temas que percibía que no estaban siendo abordados por la dramaturgia de finales del siglo XX. Principalmente, le llamaba la atención no encontrar obras de seducción ni de amor romántico, así como el reducido número de piezas que trataban sobre el periodo del conflicto armado interno (p. 12). En los casi quince años que han transcurrido desde que se publicara aquel estudio, eso ha cambiado parcialmente. Si bien aún no parece haber obras que tengan como eje dramático central la seducción o una historia de amor, sí han ido apareciendo obras dedicadas a los episodios de violencia política del periodo 1980-2000. Al respecto, véase el artículo dedicado al tema en este mismo volumen.

lo cual, a la larga, termina por restar profundidad al tratamiento de las temáticas antes expuestas.

A pesar de la diversidad antes señalada, se puede distinguir, a grandes rasgos, dos estéticas. Por un lado, existe una producción que se inscribe en una línea más próxima a los principios de la dramaturgia clásica, con inclinación hacia el realismo psicológico, si bien se trata de un realismo cada vez menos naturalista y en el que es posible ensayar la metateatralidad, la alegoría, y las rupturas de tiempo y lugar. Dentro de esta propuesta, se puede enmarcar la producción de Alfonso Santistevan, Eduardo Adrianzén, Jaime Nieto, Gonzalo Rodríguez, Mariana de Althaus, Claudia Sacha, entre otros. Por otro lado, existe también una línea que apuesta directamente por una dramática no aristotélica, que deliberadamente pone en crisis el concepto de realismo y experimenta, además, con los mecanismos del relato y las convenciones escénicas. Dentro de esta tendencia se inscribe la producción de César de María, María Teresa Zúñiga, Alfredo Bushby, Daniel Dillon, Roberto Sánchez Piérola y Aldo Miyashiro.

Para terminar esta presentación de la dramaturgia peruana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, en las páginas que siguen se realizará un breve comentario introductorio a la obra de diez autores del periodo. Estos han sido elegidos por su representatividad sobre la base de la constancia con que han venido estrenando piezas desde la década de 1980 en adelante y por la diversidad de sus propuestas dramatúrgicas, temáticas y de lenguajes escénicos.

1. Alfonso Santistevan (Arequipa, 1955)

Actor, dramaturgo, director, guionista de televisión y cine, profesor de escritura teatral y publicista. Ha escrito, entre otros textos, *El caballo del Libertador* (1986), *Pequeños héroes* (1988), *Vladimir* (1994), *La puerta del cielo* (2010) y *Por accidente* (2011) (para una aproximación distinta a las primeras de estas obras, véase el ensayo de Robles en este volumen).

El teatro de Alfonso Santistevan es una meditación constante sobre el país. A través de las historias que presenta, se observa un esfuerzo por imaginar un futuro más justo y solidario. Sin embargo, esta utopía se ve amenazada (cuando no frustrada) por los grandes problemas del Perú: la violencia política (en la década de 1980), la falta de oportunidades, la ausencia de un proyecto de nación, la desigualdad, las diferencias de clase, etcétera. Esta preocupación por el país que atraviesa el corpus de su obra se plantea haciendo énfasis en la perspectiva subjetiva de sus protagonistas, lo cual le permite precisamente trascender la inmediatez del testimonio y lo esquemático (y manipulador) del teatro de tesis.

Sus primeros textos, *El caballo del Libertador* y *Pequeños héroes*, apelando al uso de la alegoría y a un lenguaje escénico altamente simbólico, retratan la sensación de amenaza y el desconcierto que significaron para los peruanos los primeros años del conflicto armado interno, así como el desengaño frente a las ideologías violentistas, inútiles, pero, sobre todo, equivocadas. En la primera obra, un anciano profesor y una prostituta embarazada, encerrados en una habitación para protegerse de la violencia exterior (cuya causa no se precisa), asumen, en su fantasía, los roles del libertador Simón Bolívar y una india en los tiempos de las guerras de independencia. En la segunda obra, una profesora jubilada bastante mayor ha tomado la decisión de suicidarse cuando recibe la visita de sus fantasmas: su padre, conservador y despótico; su exnovio, cuya debilidad de carácter lo hizo claudicar de sus ideales políticos; y un antiguo y apreciado alumno, quien optó por el camino de la lucha armada y fue asesinado en la masacre del penal de Lurigancho en 1986. En los desenlaces de ambas obras, construidas casi como soliloquios de los personajes dirigidos al espectador, en quien recae la responsabilidad del testigo, pese a que la violencia exterior parece cada vez más próxima y más cerca de imponerse, los nostálgicos protagonistas deciden confrontarla (y quizá sacrificarse) con tal de trabajar en pos de su utopía de país.

La nostalgia de un proyecto que no logró concretarse también está presente en sus siguientes obras. Así, por ejemplo, *Vladimir* trata sobre la destrucción de los sueños. La obra muestra la desestructuración de una familia: el padre abandonó el hogar para irse a vivir al extranjero, la madre decide emigrar a los Estados Unidos sin ningún plan concreto, el hijo debe resignarse a vivir en Lima con una tía a quien no quiere y aceptar que no conseguirá el dinero que necesita para inscribirse en el concurso de fotografía, su verdadera pasión en la vida. Por medio de esta trama se representa el fracaso del proyecto socialista para transformar la sociedad (renuncia de la generación de los padres a los ideales revolucionarios al abandonar el país y conformarse con un empleo precario en Estados Unidos), el desgarramiento entre lo que se quiere hacer y lo que se puede hacer y la incertidumbre de los que se quedan en un país en crisis y sin esperanza.

Finalmente, *La puerta del cielo* presenta la historia de un personaje cuya vida podría calificarse como exitosa a nivel profesional y económico, que regresa al país movido por la nostalgia, pero también urgido por la necesidad de entender, para reencontrarse con su pasado, específicamente con los lugares y personas con quienes alguna vez creyó que podría haber sido feliz. El resultado será un desencuentro que amargamente lo hundirá en la tristeza y le recordará que, en el Perú, es ingenuo pensar que es posible escapar y relacionarnos más allá de los prejuicios de clase y de raza.

2. César de María (Lima, 1960)

Este dramaturgo y publicista ganó el Premio Nacional de Obras de Corto Reparto, convocado por el Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) y el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en 1978, un accésit en el Premio Tirso de Molina por *La caja negra* en 1993 y el primer lugar en el Premio Hermanos Machado por *Kamikaze!* en 1995. Dentro de su amplia producción, destacan textos como *A ver, un aplauso!* (1989), *Escorpiones mirando al cielo* (1993), *La caja negra* (1996), *Dime que tenemos tiempo* (1997), *Laberinto de monstruos* (1998), *Kamikaze! o La historia del cobarde japonés* (1999), *Dos para el camino* (2002), *El último barco* (2004), *Superpopper* (2007) y *La mujer sin memoria* (2010).

Como se desprende de la relación anterior, César de María es un autor prolífico y su obra es realmente vasta. Lógicamente, el paso del tiempo —desde 1978 hasta la actualidad— ha supuesto una evolución en su estilo. Así, sus primeros textos eran breves, de una marcada y transparente impronta brechtiana, y casi con una expresa finalidad didáctica. Más adelante, a partir de *¡A ver, un aplauso!*, la influencia de Bertolt Brecht se torna más sutil y se combina con diferentes exploraciones en los lenguajes y convenciones teatrales, pero, sobre todo, el autor trabaja los aspectos simbólicos y el carácter alegórico de las historias que presentan sus dramas. Más recientemente, ha radicalizado su indagación en las posibilidades narrativas y de introspección psicológica del monólogo (como ocurre en *Dos para el camino* y *La mujer sin memoria*), forma dramática utilizada en obras anteriores como recurso para representar el flujo caótico pero revelador de la conciencia de ciertos personajes, usualmente con algún tipo de perturbación mental (como se observa, por ejemplo, en *¡A ver, un aplauso!*, *Varieté latina*, *Laberinto de monstruos*, *Dime que tenemos tiempo* o *Superpopper*).

La unidad de una obra tan amplia y variada estaría dada, en todo caso, por un tono de denuncia e indignación que se desprende de casi la totalidad de sus textos frente al drama cotidiano de personajes marginales claramente reconocibles en la realidad social peruana, especialmente en el ámbito urbano. Esta suerte de compromiso del autor con los desplazados, gracias a la solidez de la estructura de sus historias y al trabajo metafórico de sus elementos, así como a la sana —pero a veces cruel— presencia del humor, no convierte sus obras en panfletos o en piezas que privilegian una tesis o una enseñanza moral por encima de la acción, el conflicto y las emociones.

Por ello, el conjunto de personajes que configuran el universo de las obras de De María está marcado por algún rasgo que los convierte en marginales con respecto a un centro de poder económico y social, o que los aleja de un cierto ideal de belleza o normalidad. Estos rasgos pueden ser muy diversos: la edad, el género, la orientación sexual, limitaciones o defectos físicos, la clase social, la raza, el grado de cordura, el

oficio, etcétera. Como ejemplos de esta galería de personajes se pueden mencionar al payaso tuberculoso y su compañero loco y tartamudo en *A ver, un aplauso!*, las ancianas pobres de *Escorpiones mirando al cielo*, los ciegos de *La caja negra*, los niños de un barrio popular en *Laberinto de monstruos*, las prostitutas viejas en *Varieté latina*, las actrices también ancianas y lesbianas en *Dime que tenemos tiempo* o los niños huérfanos y enfermos mentales en *Superpopper*.

Estos personajes marginales, en las historias que protagonizan, conforman grupos o colectivos como un mecanismo para defenderse de aquel centro que los rechaza o que amenaza con incorporarlos a la rígida estructura social en condiciones abiertamente desfavorables. Sin embargo, como analiza Bushby, estas microsociedades de autodefensa terminan siendo sociedades de autodestrucción, pues la falta de un proyecto mayor y más elaborado que la simple supervivencia o la satisfacción de un deseo termina por condenar a estos grupos, sin clara conciencia de unidad, a la desaparición. Paradójicamente, estas sociedades marginales en muchos casos no son destruidas por la acción directa de un agente externo, sino por las propias contradicciones de sus integrantes, por confusiones o por la paranoia de ser atacados por un supuesto enemigo colectivo. La destrucción del grupo se debe, en algunas ocasiones, a la muerte de todos sus miembros; en otras, a la muerte de alguno de sus integrantes, hecho que deja desolados a los demás y es el detonante para que los que quedan vivos abandonen la microsociedad. Finalmente, suele quedar la ambigüedad de si la autodestrucción del grupo responde a un heroico y romántico gesto final de resistencia y preferible inmolación antes de claudicar en la lucha contra el centro o resignarse a ser lo que este pretende que sean en su modelo de sociedad oficial, o si se trata, más bien, de un acto irracional motivado por el miedo, la angustia y el vacío existencial (Bushby, 2011, pp. 55-58).

En medio del salvajismo de las ciudades que habitan en los personajes creados por De María, la imaginación se convierte en un refugio y, sobre todo, en un mecanismo para sobrevivir. Y si bien dicho recurso está presente en diferentes obras, se torna más intensamente dramático en *¡A ver, un aplauso!*, donde el protagonista, Tripaloca, payaso callejero enfermo terminal de tuberculosis, retiene (o entretiene y, así, detiene) a los emisarios de la muerte con el relato de su vida, que es, a su vez, fijado por escrito por su compañero Tartaloro, loco y tartamudo, que ha asumido la tarea de elaborar las memorias del moribundo. De ese modo, de forma casi literal, Tripaloca morirá tan pronto como deje de evocar recuerdos y dramatizarlos en el escenario; su permanencia entre los vivos, su vida, está condicionada a su arte, arte de la palabra y la imaginación, amenazado por el deterioro que causa la enfermedad en su cuerpo. La pieza se convierte, de esa manera, en una reflexión sobre la forma en la que el propio De María entiende su arte. Es también un alegato en contra de la indiferencia del espectador frente a

los menos privilegiados de la sociedad, pero, más aún, frente al drama cotidiano de quienes, con autenticidad y pasión, se dedican al arte en condiciones adversas.

Finalmente, si bien la reflexión sobre el Perú siempre ha estado presente en las obras del autor, esta cobra especial relevancia en dos piezas: *Kamikaze!* y *El último barco*. La primera de ellas, ambientada en Japón durante la Segunda Guerra Mundial, por medio de la lucha fratricida y despiadada entre dos hermanos gemelos, Shigeru y Akira, propone una alegoría de las guerras civiles en general y del conflicto armado interno que se libró en el país entre los años 1980 y 2000 en particular. La segunda de ellas, que retoma el tema de la orfandad (presente en *Laberinto de monstruos* y *Superpopper*, que también comparten el tópico de la pérdida de la inocencia), narra la historia de Andrés, quien debe enfrentar la crisis familiar desencadenada por la muerte de su padre en un accidente aéreo en medio de un contexto de crisis económica generalizado. La obra, llena de personajes simbólicos —desde héroes nacionales hasta alegorías de la patria—, sugiere que la forma por medio de la cual el protagonista construye su propio camino representa un ejemplo para la nación.

3. María Teresa Zúñiga (Huancayo, 1962)

Dramaturga, directora, actriz, poeta y socióloga. Ha escrito, entre otras obras, *Corazón de fuego* (1989), *Santiago* (1990), *Zoelia y Gronelio* (1993), *El emperador en las tinieblas* (1998), *Metamorfosis* (1998), *Mades Medus* (1999), *Atrapados* (2000) y *El pueblo alegre de melancolía* (2000).

El teatro de Zúñiga experimenta con formas no realistas. Particularmente, se observa en su producción un acercamiento al teatro del absurdo. Esto se manifiesta en la ausencia de lógica en la comunicación entre los personajes, pero, sobre todo, en que estos se sumergen en situaciones repetitivas que carecen de conflicto (Gronelio saliendo todos los días a buscar trabajo mientras Zoelia se rehúsa a salir de casa en *Zoelia y Gronelio*, o Mades y Medus ensayando para el espectáculo que nunca darán en *Mades Medus*), lo cual deviene en un final circular.

Asimismo, tal como sucede en muchas obras de la corriente del absurdo, las de Zúñiga no se ubican necesariamente en un espacio determinado y, por lo tanto, no hacen referencia explícita a problemas locales; giran en torno a la angustia existencial generada por el desamparo material y emocional. Así, sus personajes suelen carecer de los recursos económicos mínimos. En un principio, parecen albergar la esperanza de salir de dicha situación; sin embargo, en lugar de confrontar directamente las adversidades, se aíslan y se refugian en un mundo de fantasía por medio del cual olvidan, momentáneamente, la hostilidad del mundo exterior (Zoelia, por ejemplo, ha permanecido por muchos años dentro de su casa, y Mades y Medus solo tienen contacto con el mundo de fuera por medio de ventanas imaginarias).



Imagen 1. Portada de la edición de *Mades-Medus*, de María Teresa Zúñiga, publicada en Huancayo por Acerva Ediciones. Foto cortesía del editor, Juan Carlos Suárez Revollar.

De esta manera, los personajes se abocan a representar realidades alternas a la suya, lo que pone en evidencia la carga metateatral de la producción de la autora: Zoelia y Gronelio, por ejemplo, representan conversaciones con vecinos y recuerdos de su vida en pareja; por su parte, Mades y Medus fingen tener presente al público que tanto anhelan para poder llevar a cabo exitosamente su espectáculo circense. Sin embargo, la inmersión en la ficción no impide que los personajes se vean afectados por la realidad circundante, pues, finalmente, esta termina por imponerse sobre sus sueños y fantasías (la tuberculosis acaba con la vida de Medus y Zoelia y Gronelio son interrumpidos por extraños de fuera).

4. Eduardo Adrianzén (Lima, 1963)

Dramaturgo, guionista de televisión, profesor de escritura teatral y de guiones, y publicista, Eduardo Adrianzén nació en 1963. Ha ganado el Premio Teatro Nacional con *El día de la Luna* en 1996 y el Segundo Concurso de Dramaturgia Peruana, convocado por la Asociación Cultural Peruano Británica, en 2008, con *Respira*. Entre sus obras, se encuentran *De repente un beso* (1995), *El día de la Luna* (1996), *Cristo light* (1997), *Tres amores posmodernos* (1998), *La tercera edad de la juventud* (1999), *El nido de las palomas* (2000), *Espinas* (2001), *Demonios en la piel: la pasión según Pasolini* (2007), *Respira* (2009), *Diecisiete camellos* (2010) y *Cómo crecen los árboles* (2014).

En líneas generales, en la extensa producción dramática de Adrianzén, destacan dos ejes temáticos: las relaciones de pareja (por ejemplo, *La tercera edad de la juventud*, *Tres amores posmodernos*, *Demonios en la piel*, entre otras) y las relaciones familiares (*El día de la luna*, *Respira*, *Cómo crecen los árboles*, etcétera). La mayoría de sus obras se ubican en el contexto peruano actual, sobre todo, en la capital, aunque algunas se sitúan en una época distinta, como *Espinas*, cuya acción se desarrolla tras la muerte de Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima) en el siglo XVII, o en un espacio ajeno al nuestro, como *Demonios en la piel*, que muestra las tribulaciones personales y amorosas del director de cine Pier Paolo Pasolini durante el rodaje de *Los cuentos de Canterbury* en Londres.

Si bien la producción de Adrianzén es variada, se observa en ella un conflicto recurrente en la presentación de un sujeto insatisfecho que, como señala Bushby, se encuentra escindido entre las obligaciones propias de su edad según los mandatos sociales y sus deseos personales (2011, p. 99). A partir de este eje, que puede ser el núcleo dramático o el telón de fondo de otro drama, el autor centra su atención en los conflictos medulares de la familia y la pareja, ya sea entre padres e hijos (basados en las diferencias generacionales, que repercuten incluso en los ámbitos ideológico y político), entre el padre y el resto de la familia (normalmente, la ausencia del padre desata una crisis en el grupo), o entre la pareja en sí misma (tensiones entre parejas infelices o que,

por el contrario, permanecen juntas por resignación). A su vez, sus piezas aluden, con frecuencia, aunque sea en un segundo plano, a los grandes problemas sociales del país: el racismo, las diferencias de clase, el conservadurismo, entre otros.

La alusión al conflicto de pareja y las vicisitudes económicas del Perú actual se observan en *El nido de las palomas*. Aquí la pareja conformada por Raúl y Mónica, próximos a convertirse en padres, busca migrar a España para alcanzar sus sueños de juventud. De esta manera, los protagonistas se debaten entre lo que deben hacer con respecto a sus sueños personales y la responsabilidad que deben asumir frente al hijo por nacer. Estas situaciones llegan a sobreponerse a los sentimientos de los personajes, pues, finalmente, ni siquiera queda claro si la pareja se sigue amando o si buscan viajar solo porque ambos habían interiorizado esta idea como un anhelo que debían concretar.

En las obras de temática amorosa, los personajes asumen la necesidad de encontrar el amor, pero la interacción de la pareja en la vida cotidiana termina por evidenciar que la concepción de este sentimiento está determinada por convenciones sociales artificiales. De esta manera, en *La tercera edad de la juventud*, las parejas protagónicas que van a pasar un fin de semana en la playa terminan por percatarse de las fisuras de su relación. Así, Ana e Iván se dan cuenta de que cada uno posee ideas e intereses diferentes con el matrimonio: se evidencia que Elena y Mario han permanecido juntos por rutina pues, en realidad, aman a otras personas. A su vez, el amor puede ser, incluso, un componente desestabilizador para los personajes, como se muestra en *De repente un beso*. En la obra surge un triángulo amoroso entre dos amigas y un profesor. La confrontación con la posibilidad de amar lleva a que Mariela y Sandra terminen enemistadas, y también a que la última abandone su estabilidad laboral y sufra una crisis nerviosa.

Por otra parte, si bien la reflexión sobre la realidad nacional está presente en algunos diálogos de las obras antes mencionadas, es en los dramas familiares donde los conflictos sociales adquieren mayor protagonismo. De hecho, las diferencias ideológicas que enfrentan a los miembros de las familias disfuncionales retratadas en sus textos pueden leerse como una metáfora de la nación escindida. Las diferencias generacionales entre padres e hijos suelen ir de la mano de las diferencias políticas. Ya en *El día de la Luna*, se manifiesta este desencuentro: Roberto, un joven empresario, se encuentra casualmente con su padre, Gabriel, en un pequeño hotel en la carretera en Áncash. Pronto se revela que Gabriel lo abandonó de niño por, supuestamente, perseguir sus sueños de ser un músico socialista. Sin embargo, Gabriel fracasó como padre al abandonar el hogar, no tuvo éxito como músico ni participó en ninguna revolución. Las diferencias políticas entre ambos, así como la ausencia de Gabriel en la vida de Roberto justifican el rechazo de este último hacia su padre. Pese a ello, tras una

larga conversación, en que los personajes logran conocerse mejor, por fin, empiezan a tener una verdadera relación. Se vislumbra entonces una posibilidad de reconciliación entre los dos y, por lo tanto, entre las abstracciones que representan. Sin embargo, en el epílogo, cuando Roberto regresa a ver a su padre, este ha vuelto a marcharse, y se frustra así la posibilidad de refundar la relación como padre e hijo.

En obras posteriores, como *Cristo light*, *Respira* y *Cómo crecen los árboles*, la referencia a la realidad social se torna incluso más explícita al tener al conflicto armado interno como trasfondo de las tensiones familiares. En el primer caso, se presenta a una mujer llamada María que asegura ser madre del Mesías. Así, cada año sale en Semana Santa acompañada de su hijo, quien, esperablemente, se llama Jesús, para dramatizar la pasión de Cristo, práctica popular extendida, sobre todo, en la periferia de Lima. El peculiar dúo es descubierto por una cadena televisiva, y esto los lleva a tener más seguidores e, incluso, cobertura mediática. Sin embargo, Jesús pronto se da cuenta de la necesidad de aprovechar su posición como líder de masas para despertar en sus seguidores la conciencia sobre la necesidad enfrentar las injusticias sociales del país.

En el caso de *Respira*, Mario, un periodista de 40 años, se retrotrae a su infancia. Así, a partir de sus recuerdos, conocemos las diferencias entre su hermano, Renato, y su padre, Felipe, quienes, a pesar de compartir afinidad por las políticas de izquierda, difieren en la postura que asumen frente a la revolución social: el hijo, al verse directamente afectado por la percepción de las diferencias sociales, se une a un grupo terrorista para participar en la lucha armada; el padre, en cambio, mantiene su convicción política en un nivel más discursivo, por lo cual su militancia se limita a la participación en conferencias o discusiones con los demás miembros del partido. En ninguno de los casos los personajes llegan a desempeñar un papel relevante en el cambio social, pues mientras Renato muere en el primer atentado en el que participa, Felipe opta por vivir cómodamente en el balneario de Máncora. Entre estos antagonistas se encuentra Mario, tratando de definir su identidad a partir de los paradigmas del padre y el hermano, y de los dogmas del catolicismo (religión que se presenta de manera desenfadada por medio del encuentro imaginario de Mario de niño con Cristo, quien aparece como un revolucionario que reniega y se burla de sus seguidores y de algunos dogmas de fe).

A diferencia de las obras anteriores, la acción de *Cómo crecen los árboles* no se desarrolla paralelamente al conflicto armado; este forma parte, en realidad, del pasado de los personajes. Dante, un joven estudiante de gastronomía, se enfrenta a la aparición de su padre, Tomás, un militar que participó en una masacre en una comunidad campesina en Ayacucho. A excepción de Dante, los demás personajes tienen una postura política clara frente al terrorismo: Matitza, la madre de Dante, es una izquierdista pacifista que trabaja en una ONG; Cristóbal, entrenador de Dante,

apoya la lucha armada; Paulina, la empleada de la casa de Dante, es una sobreviviente del terrorismo; y Camila prefiere negarse a reconocer el pasado violento de su país. Así, la confrontación de Dante con su padre lo obligará también a confrontar el pasado de su nación para asumir una postura frente a su identidad como peruano.

5. Alfredo Bushby (Lima, 1963)

Dramaturgo, director, académico y profesor universitario, obtuvo el Premio del CELCIT por *La dama del laberinto* y *Perro muerto* en 1993 y 1996, respectivamente, y el Premio CADE 2000 por *Historia de un gol peruano*. Aparte de las obras anteriores, es autor, entre otros textos, de *Las tocadas* (1990), *Conrado y Lucrecia* (2005), *Dominante de si bemol* (2006), *Nuestra señora de los desmadres* (2011) y *Por qué cojea Candy* (2012).

El teatro de Bushby experimenta con formas dramáticas no aristotélicas: ausencia de conflicto o la presentación de este de manera imprecisa, una temporalidad no lineal, finales circulares o ruptura de la ilusión teatral, entre otros recursos. Esta experimentación, sin embargo, no es ajena a los motivos locales. Por ello, en sus obras podemos encontrar referentes populares como, por ejemplo, la música chicha (*Nuestra señora de los desmadres*), el fútbol (*Historia de un gol peruano*) o los *talkshows* (*Dominante de si bemol*). En ese sentido, si bien se aleja del realismo en su técnica y estilo, no construye una propuesta absurda o fantástica, sino que se interesa por cuestionar ciertos mitos nacionales o evidenciar las contradicciones del orden social.

En líneas generales, es posible abstraer una estructura básica en sus obras. Esta consiste en el planteamiento de un misterio por investigar y develar. Este misterio se relaciona con algún aspecto que los personajes del mundo de la ficción originalmente tratan con fascinación, pero que finalmente es deconstruido al poner en evidencia su artificialidad, con la consecuente desilusión en el protagonista. El caso de *Nuestra señora de los desmadres* ilustra claramente este punto: los personajes de la obra creen que la cantante Lady (quien, en algún momento, fue un referente de la chicha peruana), ascendió al cielo en su último concierto, lo que la ha convertido en una santa popular. Sin embargo, al final, se descubrirá que Lady nunca subió al cielo: junto a su manager y las otras integrantes de su grupo, creó el mito para lucrar de él.

Así, en algunas ocasiones, el caso a ser resuelto comienza siendo un misterio para los protagonistas y, finalmente, es resuelto (Haydee, Horacio, Manuel y Martín averiguan por qué sus compañeros de trabajo terminaron su relación en *Conrado y Lucrecia*; Micaela busca a los mendicantes en *Perro muerto*; la narradora investiga el pasado de la familia Roca y su relación con la casa de las ánimas en *La dama del laberinto*); en otros, los protagonistas se encierran en una perpetua búsqueda de sentido a un evento traumático para ellos, pero no hallan una respuesta concluyente (cuál es la base del odio que sienten hacia Joe las protagonistas de *Las tocadas*, por qué se fue de casa

el padre de Mannie, Dámaso y Knox en *Historia de un gol peruano*, qué tipo de relación mantuvo Alicia con el cantante Kambul Mondragón en *Dominante de si bemol* o el pasado oscuro de Candy en *Por qué cojea Candy*).

Cabe anotar que, en muchos casos, el misterio develado se relaciona con una agresión sexual contra un personaje femenino (como sucede, por ejemplo, en las dos últimas obras mencionadas). Este tipo de revelación permite explorar el trauma del personaje y, además, desmitificar al agresor, usualmente una figura solemne en un inicio.

6. Jaime Nieto (Lima, 1967)

Dramaturgo, director, cineasta y guionista de televisión, en 1998, obtuvo una mención honrosa en el Segundo Concurso de Dramaturgia Nacional «Hacia una dramaturgia joven» con *Paraíso*. Ha escrito, entre otras obras, *Carne quemada* (1995), *Deseos ocultos* (1997), *Adiós al camino amarillo* (1998), *Dick y Pussy se aman locamente* (1998), *Tinieblas* (2001), *El dolor por tu ausencia* (2004) y *Ópera* (2006).

La producción teatral de Nieto está fuertemente influenciada por el cine, tanto en el estilo de su escritura (escenas cortas, acción vertiginosa, estructura del relato e incluso referencias al séptimo arte) como en los géneros populares que ensaya (el melodrama en *Tinieblas*, el thriller en *Carne quemada* o la pornografía en *Dick y Pussy se aman locamente*). Quizá por ello, si bien algunas de sus obras se ambientan en Lima, su repertorio, en general, no ofrece referentes exclusivamente locales; más bien, este repertorio gira en torno al tema de la realización en el plano amoroso, lo que, a su vez, supondría, al menos utópicamente, la realización en el plano individual. Como las obras de Nieto pretenden representar una visión universal del amor y el desamor, la acción, más que recaer en un protagonista, se extiende a las historias entrecruzadas de personajes de diferentes situaciones sociales, orientaciones sexuales, condiciones económicas, ideologías e, incluso, perversiones.

Así, por ejemplo, en *Tinieblas*, la posibilidad de concretar una relación amorosa para Santa y Cisco con Mauro e Isaac, respectivamente, supone el reconocimiento de su propio valor como seres que pueden ser amados, así como la posibilidad de dejar el mundo de la prostitución para alcanzar los estándares de superación impuestos por la clase media, evidentes en el consumismo de Santa y la educación formal anhelada por Cisco. El correlato entre la realización amorosa y la superación personal se observa también en *Adiós al camino amarillo*, donde, ante una situación límite, que reside en un posible apocalipsis, los personajes buscan afirmar un vínculo que responda al ideal personal del amor. Este, dependiendo de cada personaje, puede corresponder a concepciones tradicionales de la relación amorosa (como es el caso de David, que quiere enamorarse de una mujer «virgen y pura» para «superar» su homosexualidad)

o a perversiones (como ocurre con Hernán develando su amor incestuoso o Ada manifestando su deseo por concretar un asesinato).

Sin embargo, los personajes que luchan por conseguir el amor terminan por fracasar, lo cual ayuda a confirmar el vacío de su vida (como se observa, por ejemplo, en *El dolor por tu ausencia*).

Normalmente, los obstáculos que se les presentan a los personajes residen dentro de ellos mismos, pues las concepciones tradicionales del amor y la sexualidad, así como la culpa, terminan por imponerse a sus deseos (así ocurre en *Deseos ocultos*, comedia de enredos en la cual Marcos y Santiago esconden su relación homosexual por temor a lastimar a Sofía y Mariela, sus respectivas parejas). De esta manera, los personajes de Nieto terminan por convertirse en antihéroes sometidos a la autodestrucción, la que puede manifestarse bajo distintas formas: desde la desgracia económica hasta el suicidio (un caso ilustrativo de esto es el personaje de Antonio en *Ópera*, quien, al no ser correspondido por Violeta, opta por mendigar y, finalmente, se arrojará a las vías del metro al no poder superar el desencuentro amoroso).

7. Daniel Dillon (Chimbote, 1968)

Dramaturgo, director, actor, guionista de cine y profesor de teatro, Daniel Dillon nació en Chimbote en 1968. Se formó como actor en la Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo y, posteriormente, estudió pedagogía teatral en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima. Ha escrito, entre otros textos, *Una despedida imprevista* (1996), *La calle solo tiene una música* (1998) y un conjunto de piezas breves reunidas en un volumen titulado *Nueve piezas cortas* (2013), donde recopila «Carmen», «La última función», «Estudio de escena», «Un extraordinario homenaje», «Quijote», «La tercera persona», «Extraños», «Sombras en el aula» y «Solo dime la verdad».

La propuesta de Dillon parte del metateatro para, desde dicho tópico, deconstruir los diferentes elementos que componen la escena y el relato según la dramaturgia clásica. Así, en sus obras se observan desde personajes conscientes de su naturaleza ilusoria (como los payasos de «La última función») hasta piezas que constantemente socavan su propia viabilidad como espectáculos teatrales. Esto último sucede en «Estudio de escena», donde la historia no se decide a empezar y, una vez iniciada, parece avanzar de forma arbitraria fuera del control del autor y, simultáneamente, llevar al límite la frontera entre ficción y realidad. Se representa, de ese modo, la imposibilidad —o limitaciones— del teatro entendido en su concepción clásica, por medio de una obra de teatro que pretende ser imposible. Por ello, la frustración del creador termina coincidiendo con la del espectador. Asimismo, la crisis de las nociones de personaje, fábula y acción dramática es ensayada en «La tercera persona», que recoge las preocupaciones del autor referentes a la existencia y a su propio ejercicio creativo,

mediante el diálogo disperso entre cuatro presencias (pero no personajes) que, en cierta forma, parecieran ser desdoblamientos del autor.

A su vez, las piezas de Dillon, coherentemente con su escritura teatral cercana a las propuestas de teatro posmoderno o posdramático, presenta por medio de un lenguaje no cotidiano, incluso poético, personajes escindidos y desengañados, cuando no escépticos, con la particularidad adicional de tener algún tipo de anormalidad psicológica («Extraños», «Quijote»).

8. Mariana de Althaus (Lima, 1974)



Imagen 2. Foto de la puesta en escena de *El sistema solar*, dirigida por Mariana de Althaus. Actores en la foto: Gustavo Bueno, Katerina D'onofrio, Sebastián Monteghirfo, Valeria Escandón y Mariano García Rossel. Foto de Jimena del Sante. Cortesía de la autora.

Dramaturga, directora, actriz, literata y profesora de escritura teatral, fue finalista en 2006, con *Ruido*, del Festival Otras A-puestas, convocado por el Centro Cultural de la Universidad Católica. Obtuvo el tercer premio del Concurso de Dramaturgia Peruana, convocado por la Asociación Cultural Peruano Británico con *Efímero* en 2007 y el primer premio del mismo certamen con *Entonces Alicia cayó* en 2011. Dentro de su vasta producción se encuentran, entre otros, *En el borde* (1997), *Los charcos sucios de la ciudad* (2001), *Tres historias del mar* (2003), *Ruido* (2006), *Efímero* (2008), *La mujer espada* (2010), *Criadero, instrucciones para (no) crecer* (2011), *El lenguaje de las sirenas* (2012), *El sistema solar* (2012) y *Padre nuestro* (2013).

En líneas generales, su estilo parte de la estética del realismo psicológico; no obstante, conforme va consolidando su carrera, empieza a introducir en sus piezas elementos oníricos como recurso para explorar la subjetividad de los personajes.

Fundamentalmente, sus obras indagan en el universo femenino, aunque sus últimas producciones han reflexionado, más bien, acerca de la construcción de la masculinidad. Cuando el protagonista de la historia es un personaje femenino, el drama suele girar en torno a su búsqueda de identidad, lo cual supone un proceso de aprendizaje detonado, con relativa frecuencia, por una situación de abandono (la protagonista ha sido abandonada por su amante, su esposo, su hijo, etcétera). Precisamente, dicha pérdida desencadena el proceso de exploración interior del personaje; esta búsqueda termina en una revelación o hallazgo sobre su propia condición, que le permite verse a sí misma de una manera distinta y reinventarse como persona⁷.

Por ejemplo, en *Efímero*, Lunar, la protagonista, sale en busca de su gato Efímero, que se ha marchado una noche sin despedirse. La pérdida del felino, sin embargo, resulta el principio de la búsqueda de la propia Lunar, aunque ella no lo sepa en un inicio. Progresivamente, por medio de las diferentes mujeres que conoce en su travesía, descubrirá diversos modelos femeninos. Estos ejemplos la harán reflexionar sobre lo que ella misma quiere para su vida a pesar de experimentar una crisis existencial debido a su rechazo al cambio. A su vez, Lunar se irá percatando de que ella era la única que percibía al gato de una manera (era de color negro) mientras todos los demás lo veían de otra (era azul). Entonces, tomará conciencia de que creía en algo que no era como ella imaginaba, y que, de seguir persiguiendo un falso ideal, su camino a la libertad, la autorrealización y la felicidad se verán impedidos por la dependencia irracional hacia ese otro imaginario. Por ello, es necesario dejar ir a Efímero, aunque ello signifique aventurarse en la incertidumbre (lo cual es simbolizado, en el desenlace de la obra, por medio de la acción de sumergirse en el mar).

Asimismo, el tema de la maternidad, precisamente por ser fundamental en la reflexión sobre lo femenino, atraviesa desde temprano su obra. Es el caso, por ejemplo, de *Tres historias del mar*, en donde tres hermanas, Vania, Josefina y Ananú, se reúnen tras la muerte de su madre en la casa de playa que les ha dejado como herencia. Las primeras dos hermanas, Vania y Josefina, fueron abandonadas desde muy pequeñas por su madre. Únicamente Ananú vivió con ella hasta el final de su vida, después del abandono de su padre. Las tres hermanas de madre se han reunido allí a pedido de Ananú, quien las ha convocado para revelarles su relación filial y expresarles el último deseo de su madre: vivir juntas en dicha casa. Así, en el curso de una noche, los personajes intentarán armar el rompecabezas que cada una tiene sobre su madre. Para Vania y Josefina solo existe la imagen del abandono; Ananú, por su parte, intenta conciliar dicho recuerdo con la figura de una mujer moderna y compleja. La obra,

⁷ Bushby (2011, pp. 145-154) desarrolla con mayor profusión una interpretación similar sobre la dramaturgia de la autora.

en última instancia, muestra a una mujer que abandona a sus hijas por anteponer su felicidad como individuo a su rol de madre, con lo cual se cuestiona el imperativo social que obliga a una mujer, en tanto madre, a permanecer al lado del padre y ser el pilar fundamental de la familia.

En obras posteriores como *La mujer espada* y *Entonces Alicia cayó*, pueden observarse aproximaciones a la maternidad desde distintas posiciones a partir del enfoque de diversos personajes. En *La mujer espada*, Ana, una joven escritora, es abandonada por su esposo, Miguel, en el momento en que ella se entera de su propio embarazo. El abandono de Miguel desata una crisis en Ana, pues ella nunca había querido tener hijos ni sostenía una buena relación con su propia madre. Es por Luisa, su suegra, que decide quedarse con el niño para criarlo. Así, Ana accede a desempeñar el rol de madre, pero, en el proceso, expone una perspectiva desencantada de la experiencia de la maternidad: nada de lo maravilloso y tierno que le habían dicho que le sucedería al tener un bebé le ocurre. Por su parte, Luisa representa a la imagen de la madre soltera y sacrificada. En el contrapunto entre ambos personajes, se expone la tensión entre dos formas de entender la realización femenina: un personaje que se aferra al mandato social de la maternidad por sobre todas las cosas, y otro en busca de conciliar dicho rol con su vida profesional como escritora.

De manera similar, *Entonces Alicia cayó* presenta el caso de tres mujeres que se quedan por una noche en el hotel *Wonderland*, donde experimentarán la crisis de sus relaciones. Daniela, una dramaturga de 45 años tiene que lidiar con los desaires y conflictos de Paz, su hija adolescente, mientras intenta terminar una adaptación teatral de *Alicia en el país de las maravillas*. Alba y su marido, Basilio, se refugian en el hotel mientras fumigan su casa y descubren el fin de su matrimonio: él tiene una amante mucho menor que Alba, con la cual ha decidido tener un hijo y criarlo en la vejez; Alba queda destrozada ante el descubrimiento, pues postergó la maternidad por priorizar su carrera. Finalmente, Alicia, a punto de cumplir 40 años, ha llevado a su novio al hotel para concebir un hijo antes de que sea demasiado tarde. Las aspiraciones de estas mujeres dan lugar a un conflicto entre las demandas sociales que cada una ha interiorizado bajo el rol de ser mujer y el tiempo que les resta para cumplirlas.

Cerrando esta serie, una de las obras que trasciende el tema de la maternidad y aborda con mayor complejidad el tema familiar en general es *El sistema solar*. Una noche de Navidad, la familia Del Solar se reúne después de mucho tiempo. Leonardo, el padre, se fue a vivir con Paula, la ex novia de su hijo Pavel, lo cual ocasionó la separación de la familia. De otro lado, Edurne, la hija, atraviesa un momento importante, pues ha decidido ser madre por medio de inseminación artificial. Entretanto, Puli, el hijo de Pavel, se debate entre la locura de su propia familia. Las implicancias de la decisión de Edurne y el avance implacable de la enfermedad

de Leonardo son solo los detonantes de una terrible crisis familiar que, tras una serie de enfrentamientos frontales y dolorosos, deja entrever un resquicio de esperanza. La puesta en escena de la primera temporada se realizó en la sala de una antigua casona a la que solo podía ingresar un número muy limitado de espectadores; de este modo, se creaba con suma intensidad la ilusión de estar accediendo al drama de esta familia disfuncional desde una perspectiva de gran intimidad.

La meditación sobre los roles de género ha sido abordada por la autora, más recientemente, desde las perspectivas y posibilidades que abre el teatro testimonial en *Criadero y Padre nuestro*. En la primera, las actrices reflexionan sobre su experiencia como hijas y como madres; en la segunda, los actores hacen lo propio con respecto a sus roles de hijos y padres.

Finalmente, en una línea de contenido menos intimista, De Althaus se ha aproximado a dos temas de claras connotaciones políticas: el conflicto armado interno y el racismo. *Ruido* narra la historia de una mujer que va a la casa de su vecina Augusta para pedirle que apague la alarma de su auto pues le impide trabajar a su esposo. Por su parte, Augusta y sus hijos, Agustina y Agustín, viven ensimismados en sus actividades y parecen no notar los sucesos fuera de su casa: la crisis económica, los atentados terroristas, la presencia de militares, etc. Cuando, debido al toque de queda, la vecina queda atrapada en la casa de Augusta, se convierte en un elemento desestabilizador que sacará a la luz el sintomático «ruido». Dicha familia no lo escucha (o no quiere escucharlo); vista así, su actitud alegoriza la indiferencia de los limeños hacia la crisis y la violencia que aquejó al país durante la década de 1980. De otro lado, *El lenguaje de las sirenas* se enfoca en el problema del racismo mediante la extraña aparición de una sirena quechua hablante en una playa del exclusivo balneario de Asia, en el sur de Lima. Ante este hecho, una familia de clase alta verá una oportunidad de negocio en lugar de ayudarla a regresar al mar. Dicha situación permitirá analizar tanto una crisis familiar particular como las relaciones desiguales asentadas en la sociedad limeña en general, donde la raza y el origen son criterios para establecer jerarquías.

9. Aldo Miyashiro (Lima, 1976)

Dramaturgo, director, actor, guionista y conductor de televisión, obtuvo el primer puesto en el concurso «Hacia una dramaturgia joven», convocado el año 2000 por el desaparecido INC, con *Función velorio*, así como una mención honrosa en el mismo certamen por la obra *No amarás*. Su producción teatral incluye, entre otros, los siguientes títulos: *No amarás* (2001), *Función velorio* (2001), *Los hijos de los perros no tienen padre* (2002), *Un misterio, una pasión* (2003), *Unicornios* (2004), *Parías* (2004) y *Promoción* (2006).

En sus textos teatrales, Miyashiro ha creado un mundo habitado por personajes marcados por la búsqueda de afecto o, por lo menos, de alguna forma de reconocimiento; y donde la violencia parece ser la única forma en la que estos seres pueden relacionarse entre sí. El resultado es una obra con un estilo coherente y personal que indaga, con lucidez y sin concesiones, en los instintos más básicos y oscuros del ser humano, y de la cual se desprende una visión de la existencia cruda y profundamente desesperanzada. Por ello, son preocupaciones constantes del autor las perversiones del individuo y las distintas formas en que se manifiesta la violencia. La exploración alrededor de estas temáticas queda plasmada tanto en contextos urbanos (*No amarás, Función velorio, Un misterio, una pasión, Promoción*) como en universos oníricos (*Unicornios*) o escenarios postapocalípticos (*Los hijos de los perros no tienen padre, Parias*). Sus historias presentan, así, motivos como el homicidio, el suicidio, el sexo, la promiscuidad, el aborto, la violación, la homosexualidad, el travestismo, el transformismo, el bestialismo, la drogadicción, el alcoholismo, el *bullying*, etcétera. Pese a ello, en estos universos de seres marginales y plagados de carencias, hay espacio para la solidaridad entre pares en el dolor, la lealtad a un colectivo y la necia ilusión de que las cosas pueden tener algún sentido, aunque al final se constata que esto era, más bien, una apuesta perdida de antemano.

Destacan en la producción del autor dos obras, por plantear reflexiones que trascienden la representación de los universos violentos antes señalados: *Función velorio* y *Un misterio, una pasión*. En la primera, se indaga en la desconsideración hacia la vida humana y en la responsabilidad del espectador a partir de la historia de un director de teatro que, para alcanzar la fama, contrata a cuatro actores listos a morir realmente en escena. En la segunda, el espectador asiste a la construcción del mito de «Misterio», líder de un grupo de hinchas violentos de un equipo de fútbol. Así, por medio del mundillo de las barras bravas, lumpen y delincuencia, y del fútbol como metáfora de una nación, la pieza plantea, en última instancia, una reflexión sobre el país en nuestros días.

10. Claudia Sacha (Bogotá, 1976)

Dramaturga, productora teatral y gestora cultural, obtuvo el segundo puesto en el concurso «Hacia una dramaturgia joven», convocado por el INC en el año 1998, por su obra *Lucía*. Ha escrito, entre otros textos, *Lucía* (2001), *Naturaleza muerta* (2005), *Punto ciego* (2009), *Lecciones de fe* (2010), *Carne y sangre* (2012) y *Nuestro propio mundo* (2014).



Imagen 3. Foto de la puesta de *Naturaleza muerta*, dirigida por Carlos Acosta en el Teatro Racional, 2008. Actores en la foto: Manuel Calderón y Rochy Yépez. Foto de Sandra Elías. Cortesía de la autora.

La producción de Sacha evidencia una preocupación tanto por la subjetividad individual como por las relaciones familiares. En general, su estilo es de corte realista y construye a sus personajes por medio de una profunda exploración psicológica. Por ejemplo, *Lucía* presenta cómo una joven decide cuestionar en el día de su boda la tradición de casarse por la iglesia y formar una familia. La angustia de Lucía frente al ritual del matrimonio la enfrentará a grandes preguntas, como qué quiere lograr en su vida, para qué lo quiere y hacia dónde va. Finalmente, sucumbirá trágicamente ante la presión familiar. Dentro de esa misma línea psicológica, pero alternando pasajes oníricos y surreales, se encuentra *Naturaleza muerta*. La pieza muestra cómo Gabriel revive recuerdos dolorosos de su vida con Gabriela, su difunta esposa, cuando decide mudarse de la casa donde vivió con ella. La obra se centra, así, en las relaciones de pareja y en la función de la memoria ante el escenario de la muerte. De otro lado, *Lecciones de fe* y *Carne y sangre* reflexionan sobre la familia incorporando una óptica social. La primera trata sobre la ceguera de la religión y la política en un escenario de doble destrucción: la desintegración de un hogar que intenta encontrar una solución a la amenaza de derrumbe de la antigua casa donde residen. La segunda, por medio de la historia de Rosa, joven provinciana que intenta conocer a sus medios hermanos, explora los tormentos de la crianza, el racismo y las disputas por la herencia.

REFLEXIONES FINALES

La tendencia de revaloración del texto dramático y del teatro de autor individual que se inició a mediados de la década de 1980 ha continuado desarrollándose e, incluso, acentuándose en lo que va del siglo XXI⁸. De hecho, la aparición de espacios de formación, promoción y difusión de la creación dramática, así como la ampliación de circuitos teatrales y la consolidación del teatro dentro de la oferta de ocio cultural, han tenido un impacto decisivo y exponencial en el desarrollo de la dramaturgia nacional, difícilmente imaginable hace treinta años.

Así, las carteleras locales suelen incluir, cada vez con mayor frecuencia y en mayor cantidad, obras de estreno absoluto de dramaturgos nacionales. Estas piezas, sin embargo, no corresponden solo a los autores a los cuales se ha hecho mención en este ensayo, quienes continúan escribiendo y estrenando nuevos textos de forma regular y constante. A dicho grupo se deben sumar nuevos nombres de dramaturgos, los cuales, siquiera por criterios cronológicos (ya que no estéticos o ideológicos), formarían parte de una nueva generación. Entre estos autores que han irrumpido en la escena en el nuevo siglo (y a la fecha, con más de dos estrenos), se podría mencionar a Mariana Silva (Lima, 1976), Vanessa Vizcarra (Lima, 1977), Patricia Romero (Lima, 1977), Ernesto Barraza (Lima, 1979), Víctor Falcón (Lima, 1979), Gino Luque (Lima, 1979) y Daniel Amaru Silva (Lima, 1987). Por todo ello se puede sostener, sin temor a caer en exageraciones, que, en la actualidad, la dramaturgia nacional está pasando por uno de sus momentos de mayor y más intensa actividad. Queda por ver, naturalmente, cuáles de todas estas propuestas trascenderán esta coyuntura casi de euforia creativa y perdurarán en el tiempo. También queda pendiente la reflexión crítica por parte de los propios dramaturgos; esta debe valorar y ponderar su voluntad de ruptura e innovación en tanto su pertenencia a la tradición teatral nacional.

⁸ Recientemente, también han aparecido en el medio local propuestas de teatro testimonial (dirigidas por Mariana de Althaus, Sebastián Rubio, Claudia Tangoa, Paloma Carpio, Rodrigo Benza, entre otros). Este tipo de espectáculos supone una aproximación distinta al texto dramático y a la escritura escénica. Si bien los guiones se construyen sobre la base de los testimonios de los propios actores (o *performers*), siempre parece necesaria la presencia de un director/dramaturgo que determina la forma final de los testimonios, fija la secuencia en que serán presentados, construye una narrativa a partir de estos discursos y diseña un espectáculo con todo este material. Por el momento, han sido pocos los espectáculos de este tipo de teatro, y se han centrado, en líneas generales, básicamente, en dos temas: violencia política y roles de género. El potencial para seguir explorando en las posibilidades que inaugura esta clase de teatro es grande.

BIBLIOGRAFÍA

- Adrianzén, Eduardo (2000). Cristo light. *Muestra*, 2(1), 11-53.
- Ángeles, Roberto & José Castro Urioste (eds.) (1999). *Dramaturgia peruana*. Lima y Berkeley: Centro de Estudios Cornejo Polar y Latinoamericana.
- Ángeles, Roberto (ed.) (2001). *Dramaturgia peruana II*. Lima: s.e.
- Ángeles, Roberto (ed.) (2006). *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: s.e.
- Asociación Peruano Británica (2008). *Ponemos tu obra en escena. Primer concurso de dramaturgia peruana*. Lima: Solar.
- Asociación Peruano Británica (2009). *Ponemos tu obra en escena. Segundo concurso de dramaturgia peruana*. Lima: Solar.
- Asociación Peruano Británica (2011). *Ponemos tu obra en escena. Tercer concurso de dramaturgia peruana*. Lima: Solar.
- Bushby, Alfredo (2011). *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Bushby, Alfredo (2013). *Cuerpos callosos (trece obras dramáticas)*. Lima: Santo Oficio.
- Castro Urioste, José (1999). Introducción. En Roberto Ángeles y José Castro Urioste, eds., *Dramaturgia peruana* (pp. 7-20). Lima y Berkeley: Centro de Estudios Cornejo Polar y Latinoamericana.
- De Althaus, Mariana (1995). *Teatro*. Lima: Lluvia.
- De Althaus, Mariana (1999). *Kamikaze!, o la Historia del cobarde japonés*. Lima: Casa Abierta.
- De Althaus, Mariana (2003). Tres historias del mar. *Muestra*, 12(4), 5-31.
- De Althaus, Mariana (2007). *Salidas de emergencia*. Lima: Solar.
- De Althaus, Mariana (2013). *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara.
- Dillon, Daniel (2014). *Nueve piezas cortas*. Lima: Escuela Nacional de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».
- Instituto Nacional de Cultura (1999). *Siete obras de dramaturgia peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Instituto Nacional de Cultura (2001). *Dramaturgia Nacional 2000*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Banco Central de Reserva del Perú.
- Miyashiro, Aldo (2003). *El club de la muerte*. Lima: Estruendomudo.
- Nieto, Jaime (2003). El dolor por tu ausencia. *Muestra*, 13(4), 5-27.
- Santistevan, Alfonso (2010). *La puerta del cielo*. Lima: Teatro La Plaza.

- Soberón, Santiago (2004). Una nueva generación de autores teatrales. *Libros & Artes*, 3(8), 25-26.
- Vargas Salgado, Carlos (2008). ¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios del milenio. *Letra de Cambio*, 2(2), 51-65.
- Zúñiga, María Teresa (1998). Zoelia y Gronelio. *Textos de teatro peruano*, 4, 158-172.

DOS MOMENTOS FUNDACIONALES

Roberto Sánchez Piérola Vega

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Todo texto está insertado en una cultura, y establece una relación dialéctica con ella en tanto que es construido por ella, pero a la vez la construye. Las obras escritas para la escena son artefactos culturales que nos permiten entender su contexto no como documentales sino, por su carácter artístico, en términos imaginarios. Esto es justamente lo que empieza a pasar con los textos escritos para la escena que se producen en el Perú en dos momentos claves del siglo veinte, y que de alguna manera fundan la dramaturgia peruana contemporánea. Aparece con ellos un teatro cuyos textos construyen al Perú, con su complejidad y contradicciones. Muchos rasgos de la identidad de los peruanos están en ellos. Si nos preguntamos cómo es el Perú, esos textos tienen las respuestas.

El primer momento será uno de vitalidad creativa y conciencia nacional. Está comprendido por las obras escritas en quechua en algunas ciudades del sur del Perú, particularmente Cusco, Ayacucho y Puno, durante la primera mitad del siglo pasado. Veremos en detalle dos textos representativos de la producción cusqueña, cuyo apogeo se dio durante las dos primeras décadas del siglo veinte: *Sumaq'rika* (1899), de Nicanor Jara (Cusco, 1872-1960) y *Manco II* (1921), de Luis Ochoa (Cusco, 1890-1939). Luego, comentaremos algunos aspectos de la producción ayacuchana.

El segundo es el gran momento fundador de una dramaturgia cuya heterogeneidad formal y sentido de la colectividad encarna la cultura peruana contemporánea. Se extiende a lo largo de dos decenios: desde 1946 hasta 1966, y está representado por tres autores: Sebastián Salazar Bondy (Lima, 1924-1965), Juan Ríos Rey (Lima, 1914-1991) y Enrique Solari Swayne (Lima, 1915-1995). Por la calidad y pertinencia de sus obras, estos tres escritores bien pueden ser considerados los padres de la dramaturgia peruana contemporánea. Veremos al estudiarlos algunos de los textos más representativos de cada autor.

1. PRIMER MOMENTO: EL TEATRO QUECHUA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

El primer momento fundacional es especialmente importante, porque aparece como uno de los pocos movimientos dramáticos gestados fuera de la capital. A inicios del siglo XX, por diversas razones políticas y sociales, el Cusco se volvió un foco de desarrollo cultural, y el teatro no fue ajeno a esto. El filólogo francés Cesar Itier estudió este fenómeno: «Un numeroso público popular, probablemente monolingüe en su gran mayoría, asistía a las representaciones. El teatro quechua era probablemente el único espacio, en el Cusco de la época, donde personas procedentes de distintos estratos de la sociedad podían comulgar en una misma experiencia cultural e intelectual» (Itier, 2000, p. 37; 2017). Sin embargo, el interés de los estratos populares fue mayor que el de los estratos superiores.

Las representaciones de obras con contenido más occidental no tuvieron mucho éxito. Tal es el caso del *Usca Paucar*, drama del siglo XVII —representado en 1914— que habla de recorridos espirituales ligados a elementos católicos como la virgen y el demonio. Esto se debió a que el público «buscaba en los dramas quechuas una ocasión de identificarse con el pasado autóctono más que una experiencia lingüística y cultural nueva» (Itier, 2000, p. 38). Por ello, cuando los temas eran locales, la respuesta era más positiva.

Los dramaturgos usaban la figura del imperio incaico como motivo para ilustrar la situación de la época y postular visiones críticas. Las historias de *Sumaq'ika* y *Manco II* son solo dos ejemplos de cómo se usaron historias y leyendas incas para reflexionar sobre los problemas del momento y proponer soluciones. Su efecto se veía asegurado porque apelaban a la construcción de una identidad nacional con la cual los espectadores se identificarían.

Itier propone que el incremento de la actividad teatral en quechua fue parte del renacimiento cultural incaico surgido en respuesta al proyecto extranjerizante de la oligarquía costeña que comandaba el partido civilista y desconocía y hasta negaba la realidad cultural y las necesidades económicas del interior del país. «A lo largo de toda la segunda década del siglo XX, la reivindicación de la identidad autóctona del Perú fue equivalente muchas veces a una reivindicación política de las provincias frente al centralismo, la oligarquía y el Partido Civil» (Itier, 2000, p. 46). El teatro aparece como un espacio para intentar representaciones de la identidad colectiva y a partir de ellas tratar de comprender los asuntos políticos del presente.

1.1. Nicanor Jara: conciencia sociocultural y lingüística

Sumaq'ika, «Drama histórico nacional en cuatro actos», de Nicanor Jara, «llegó a ser la obra quechua más representada después de *Ollanta*» (Itier, 2000, p. 27).

El argumento proviene de una leyenda local cusqueña. Ante los requerimientos de muchos pretendientes, la hija de un cacique decide elegir al que logre llevar agua a su pueblo. En la obra aparecen diez personajes y dos grupos o personajes colectivos: los pajes y los pobladores. Con esto empezamos a ver una de las características más saltantes de los dos momentos dramáticos que estamos abordando: la cantidad de personajes. Muchas de las obras que veremos presentan personajes colectivos, pero, además, en ninguna de ellas hay menos de seis personajes individuales (*Manco II*, de Ochoa, y *Dos viejas van por la calle*, de Salazar Bondy) aunque pueden llegar hasta 54 (*Don Quijote*, de Juan Ríos). La presencia de muchos personajes nos habla de uno de los medios para representar al mundo en estas obras. No es la psicología de los individuos lo que interesa en estas dramaturgias, sino más bien su función como parte de un mundo, con determinadas formas de operar. En estos textos, las motivaciones individuales quedan supeditadas a las convenciones sociales: vemos en ellos cómo se organiza el mundo, cuáles son las reglas ocultas detrás de las reglas explícitas. No se trata del «uno» sino del «otro», que es en quien aparece la pluralidad. En ese sentido, la cantidad de personajes contribuye a desnudar los modos eficientes de relacionarse, pues permite mostrar diferentes tipos de interacción. Y veremos cómo los modos más eficientes suelen estar lejos de los formalmente aceptados. Es ahí donde opera el poder revelador del teatro.

Sin lugar a dudas, *Sumaq'ika* bebe del Romanticismo, por su tono exaltado y sentimental. La exageración de las emociones nos remite a los harawis quechuas, pasando por los yaravíes de Melgar. Pero lo que más resalta, tanto en *Sumaq'ika* como en *Manco II*, es el uso del quechua en tanto lengua autóctona y originaria. En el caso de Jara, este quería usarlo «en su estado pleno e ideal que era el que se hablaba en la época de los incas» (Itier, 2000, p. 31). Para ello, incorporó fragmentos de composiciones de poetas autorizados del siglo XIX, acudió a términos exclusivamente conocidos a través de la tradición religiosa y «se nutrió de la tradición literaria profana, aunque los pocos textos que conocía generalmente no le permitieron restituir verdaderamente las formulaciones antiguas que buscaba para reemplazar los préstamos de la lengua moderna» (p. 32). Itier también apunta que el poco acceso a los textos coloniales «dificultó la empresa restauradora de Jara, dando lugar a creaciones lingüísticas basadas en interpretaciones equivocadas del léxico antiguo» (p. 32).

Otro de los recursos utilizados por Jara es el uso abundante de «epítetos preciosos», así como neologismos para evitar préstamos del castellano —en esta búsqueda de un lenguaje incaico— y confunde algunas construcciones sintácticas: «el escritor “piensa” en un idioma y se expresa en otro. [...] El fenómeno se acentúa aquí debido al registro literario e histórico elegido por el autor: el ideal lingüístico perseguido, al distanciarse del lenguaje coloquial que Jara conocía y practicaba, dejaba el campo abierto a innovaciones que atentaban contra el sistema lingüístico» (p. 33). Este intento

por recrear un quechua incaico revela la conciencia de que al imaginar el mundo lo pertinente no es solo lo que representamos, sino cómo lo hacemos. Esta preocupación por la pureza de la lengua autóctona aparece como precursora del movimiento indigenista, cuya pregunta por la cultura andina al margen de la influencia española fue un aporte decisivo para dirigir la mirada a una parte de la identidad peruana que estaba siendo ignorada. Si estamos de acuerdo con Wittgenstein en que el lenguaje da forma al mundo, entonces hay aquí un intento de mundo hecho en quechua. En ese momento, llevar ese idioma a la escena fue una forma de recuperarlo para el imaginario contemporáneo y contribuir a responder a la pregunta sobre la identidad nacional.

Hacer esto no fue tarea fácil para Jara. El primer acto y las ocho primeras escenas del segundo (o sea aproximadamente la mitad de *Sumaq'ika*) están escritos en prosa, y el resto en verso. La manifiesta dificultad que se le presentaba al escribir versos en quechua lo obligó a renunciar a la métrica estructurada de sus modelos y optar por el verso libre; según él, esta era «la forma más apropiada para dramas». La ausencia de una inspiración popular en el lenguaje de la obra sitúa a Jara dentro de la tradición poética erudita de los quechuistas del siglo XVI, inspirada en modelos españoles y clásicos, que no solían considerar al indio como portador de una cultura intelectual. Así, era difícil que la tradición oral —es decir la conceptualización popular de la realidad natural y social— pudiera merecer la atención de los escritores (p. 31). En todo caso, «las opciones lingüísticas de Jara [...] no llegaron a empañar la impresión de pureza y delicadeza metafórica que la obra produjo en el público de la época. [...] A través de ese drama, un amplio público descubrió que era posible cultivar un registro elevado en quechua y que este idioma podía competir con el castellano en el papel de lengua poética» (p. 33).

Aparte del uso del quechua, la obra presenta otros aciertos formales que le permitieron llegar al público. «El éxito de *Sumaq'ika* se debió en gran parte a la vivacidad y comicidad de las escenas dedicadas a los pretendientes y a la importancia, novedosa, que Jara dio al canto y a la música» (p. 29). La introducción de canciones en la obra y el final con un baile al estilo de las mojigangas de la comedia española, revelan una conciencia de la teatralidad más allá del lenguaje verbal.

Al enmarcar el drama en tiempos de los Incas, Jara conecta el pasado con el presente y revela la vigencia de una cosmovisión andina que se mantiene a través de los tiempos. La historia ocurre durante el gobierno de Pachacútec, en la localidad de Pikillaqta, muy cerca de la ciudad del Cusco. Esto permite a los espectadores relacionar los hechos con toponimias que les son familiares. La presencia en la obra de costumbres y actitudes que son parte del cotidiano de los cusqueños (mascar coca, la fiesta del barbecho, el orgullo personal, etcétera) refuerza esta estrategia. Además, aparecen numerosos elementos del imaginario andino: el sol, el puma, la serpiente, la lectura de los quipus, la cuatripartición del tiempo y el espacio (se mencionan los suyos, y la demora de cuatro

años en la construcción de la acequia, que implica un ciclo completo), entre otros. Por último, aparecen referencias a los orígenes del imperio Inca que son conocidas por la población, como los preceptos del matrimonio dejados por Manco Cápac y Mama Oclo. Otra es la visión que se tiene de los *qollas* como uno de los grupos demográficos que dio origen a los incas a partir de su encuentro conflictivo con los pobladores de la selva o *antis*: el personaje que se queda con Sumaq'tika es Auqui Titu, de la región de los qollas, quien vence a Atoq Rimachi, quien viene desde el Antisuyo.

Pero quizás uno de los elementos temáticos más interesantes de la obra, que la emparenta con las otras que veremos, sea su trascendencia de lo individual hacia lo social. La protagonista pone por encima de sus intereses individuales el interés de su pueblo. Ella solo estará bien si quienes la rodean están bien. El agua representa el bienestar y la vida. Mucho después, este mismo motivo aparece en *El rabadomante*, de Salazar Bondy (1964), obra que se analizará más adelante en este ensayo. En la obra quechua, Qolla que se queda con Sumaq'tika, quien rompe la roca para llevar el agua a un pueblo que en principio no es el suyo, como un atávico rabadomante. El mundo aparece entonces como un lugar en el cual la felicidad se obtiene buscando el bienestar de los otros.

1.2. Luis Ochoa: *pathos* andino en el pasado incaico

Hacia el final de este momento de la dramaturgia cusqueña, tenemos a *Manco II*, «Tragedia incaica en tres actos», de Luis Ochoa. El argumento proviene de una leyenda de la historia del final del imperio incaico. Manco II, retirado en su palacio a raíz de la toma del Cusco por los españoles, encierra a su hija y la ciega para evitar que le hagan daño. Cuando los guardias matan a su pretendiente mientras escapa con ella, se descubre que es el hijo perdido del Inca.

La obra tiene solo seis personajes, pero la omnipresencia de los fantasmas de Manco hace parecer que estos son un personaje colectivo más. Esos fantasmas lo mueven y llevan a la tragedia, a pesar de que solo están en su cabeza. Su relación con ellos es interesante, pues hace pensar en uno de los rasgos de la idiosincrasia peruana: la constante aprensión y sensación de inseguridad de la población, que la hace estar a la defensiva, desconfiada y recelosa de su entorno.

Si bien tiene una estructura más o menos clásica, el tono de la obra nos remite al expresionismo alemán, primordialmente porque resalta el lado oscuro del ser humano en la figura del protagonista. Su paranoia, su miedo, sus arranques violentos, su sufrimiento, son solo algunos elementos del *pathos* que atraviesa toda la obra. Los sueños premonitorios, el sonambulismo, las pesadillas, los espacios cerrados, la oscuridad y la ceguera, la tempestad, el bosque nocturno del cuadro final, todos van sumando a la atmósfera expresionista, corriente artística que se venía desarrollando

en Alemania desde hacía una década. «MANCO: (Con misterio.) ¡Los invasores! ¡Los invasores! / ¿No ves cómo, deslizándose en la sombra, / acechan a los moradores de esta casa?» (Itier, 2000, p. 223). A diferencia de *Sumaq'ika*, *Manco II* es una tragedia, con un final abrupto y abundante en imágenes llenas de *pathos*: «MANCO: (*Aparte*.) Las lágrimas desbordan de mis ojos y me queman la cara» (p. 231). La sensibilidad andina de los harawis se encuentra de manera poderosa con el tono elevado propio de la tragedia o el drama clásico occidental.

En cuanto al quechua utilizado, Itier puntualiza que si bien el texto está en verso, no ofrece ni rima ni regularidad métrica, por lo que la búsqueda de Ochoa estaría definida más por el alto grado de elaboración poética del lenguaje, utilizando la metáfora como el medio de expresión corriente de los personajes, que por la estructuración formal del discurso. El proyecto lingüístico y literario de Ochoa sería muy semejante al de Jara, pues también realiza calcos sintácticos y semánticos del español, y adapta fragmentos de obras anteriores para integrarlos a su creación. Esto, unido a la cantidad de frases oscuras en el texto, indica, según Itier, una elaboración poética y una desestructuración del idioma desvinculadas de la tradición y por ende innovadoras con respecto a la oralidad (pp. 73-74).

La intención de la obra es «plasmar el sentimentalismo de la raza indígena y de la lengua quechua, a través de una serie de escenas más o menos dramáticas» (p. 72). Antes que un documento histórico, el teatro quechua buscaba construir una identidad a través de la representación en escena de una serie de elementos culturales provenientes del incanato. «*Manco II* buscaba hundir sus raíces en una autenticidad cultural incaica que no descansaba en la veracidad histórica sino en la tradición literaria y legendaria» (p. 70). El nacionalismo que caracteriza al teatro quechua de esa época, paralelamente a su representación expresionista está enmarcado en una actitud romántica, claramente perceptible en las situaciones extremas que se presentan en *Manco II*.

Por otro lado, ambas obras subrayan el asunto del permiso paterno para el matrimonio de la hija. Este fue un motivo dramático por excelencia en el pasado: la figura del padre como necesaria para autorizar la sucesión de la riqueza y la herencia a través de la hija, convirtiendo al matrimonio en una institución social para asegurar el patrimonio a través de nuevas relaciones. Sin embargo, esto se aborda de manera diametralmente opuesta en las dos obras. Mientras en *Sumaq'ika* Rumichaca respeta la libertad de su hija para elegir esposo, en *Manco II*, el padre le quita toda libertad a su hija, al punto que la encierra y la ciega, como si le perteneciera; y justamente estas acciones generan el conflicto principal y ocasionan la tragedia. En cualquiera de los casos se manifiesta la autoridad patriarcal como uno de los rasgos de la sociedad peruana. Este asunto aparecerá luego en algunas de las comedias de corte costumbrista de Salazar Bondy, particularmente en *El fabricante de deudas*.

1.3. Teatro ayacuchano: contemporaneidad y adoctrinamiento

En Ayacucho también hubo una importante producción dramática en quechua. Se dio entre 1920 y 1950, después del auge de la cusqueña. Al igual que esta última, estuvo a cargo de una élite de profesionales urbanos bilingües que buscaban construir identidades regionales frente al centralismo limeño. Sin embargo, a diferencia de las del Cusco, estas obras se ambientaron en el campo ayacuchano de la época, y sus protagonistas pertenecían al campesinado indígena. También, a diferencia del teatro cusqueño antes mencionado, este teatro ayacuchano tenía como principal intención el adoctrinamiento de la población en los valores occidentales. Así, los intelectuales ayacuchanos se definían como estudiosos y custodios no de una cultura precolombina, sino de la cultura viviente del pueblo (Durston, 2014, p. 2).

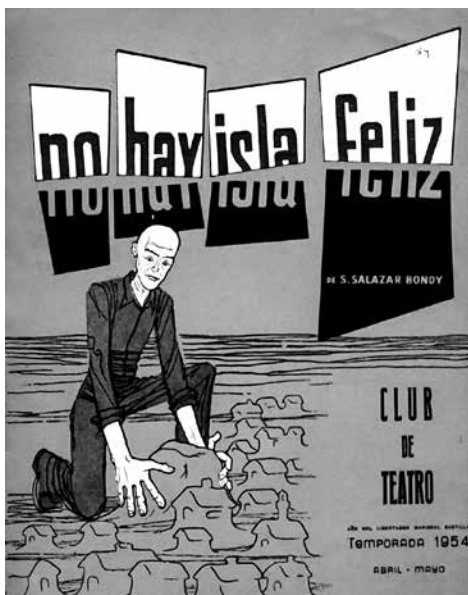
Fueron tres los autores más representativos: Moisés Caveró Cazo (1885-1972), su sobrino José Caveró León (1912?-2006), y Olinda Chávez de Vivanco (s/f). El quechua de las obras de Chávez se acerca más al habla cotidiana, e incluso apela a los castellanismos para lograr efectos cómicos. Por otro lado, en el caso de los Caveró el lenguaje es más literario, caso similar al de los cusqueños, quienes también buscaban la pureza del lenguaje. La diferencia estriba en que los ayacuchanos utilizaban el quechua contemporáneo, mientras que los cusqueños trataban de recrear el quechua incaico (Durston, 2014, p. 8). Dado que la intención primaria de estas obras era adoctrinar a la juventud en valores católicos como la sumisión y la resignación, así como mostrar la importancia de la alfabetización en castellano para salir de la ignorancia, el uso del quechua respondía no solo a la temática indigenista de las obras, sino también a las necesidades de su difusión entre el público quechuahablante.

Este primer momento en la dramaturgia del siglo XX adquiere relevancia no solo por ser el único que se desarrolló fuera de Lima, sino además por la llegada que tuvo con el público. Marca dos aportes fundamentales: el rescate de la pregunta sobre la identidad nacional, y la búsqueda de un lenguaje, en este caso el quechua, que le hable a su público directamente.

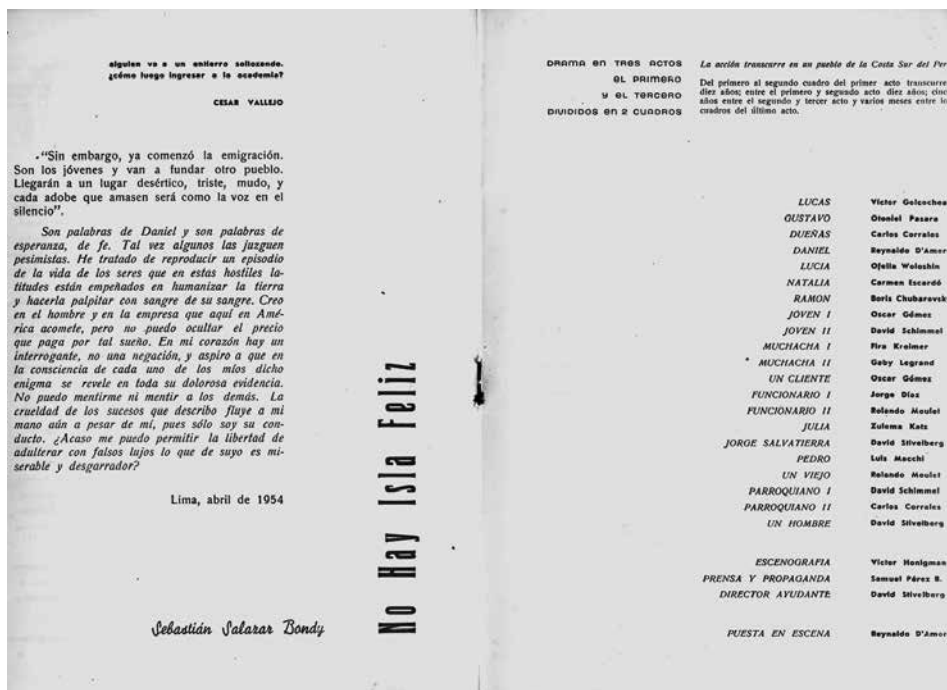
2. SEGUNDO MOMENTO: RENOVACIÓN DE LA DRAMATURGIA (1946-1966)

Estas preocupaciones formales y temáticas se van a dar también en el segundo momento fundacional. Los peruanos tienen en Salazar Bondy, Juan Ríos y Solari Swayne a sus tres dramaturgos tutelares. Cada uno de ellos tiene sus propias características, aunque los tres produjeron en un mismo marco temporal las obras que comprenderían el renacimiento de la dramaturgia en el Perú. Entre 1946 y 1966, crearon un corpus de textos que en tanto artefactos culturales nos permiten comprender la formación de una identidad nacional por los asuntos tratados y también por el modo en que los tratan.

2.1. Sebastián Salazar Bondy: crítica social



Imágenes 1a y 1b. Programa de mano de la puesta en escena de *No hay isla feliz*, de Sebastián Salazar Bondy, dirigida por Reynaldo D'Amore en 1954. Foto cortesía del Archivo del Club de Teatro de Lima.



Sebastián Salazar Bondy es quizás el autor teatral peruano más importante del siglo XX. Sus obras marcan un antes y un después, por su pertinencia y calidad formal. La comedia *Amor, gran laberinto* (1946), «Farsa en dos actos y un epílogo» es su primera obra teatral. Una revolución popular liderada por un despechado alférez pone a los barones de Vientreameno al servicio de sus criados. Al ver que esto no ha logrado que la baronesa le haga caso y que tampoco ha cambiado la situación del pueblo, el alférez ayuda al barón a volver al poder, luego de lo cual es ejecutado.

En esta obra hay diecisiete personajes y un grupo que no aparece en escena: las voces del pueblo que claman. Tienen voz, pero no se les ve. Ocasionan cambios, pero no tienen nombre propio. Son los receptores del cambio de humor de los que mandan. Según el autor, los personajes «son muñecos y como tales han de vestirse y moverse» (Salazar Bondy, 1967a, p. 36) La idea de un destino trágico, en el que solo podemos obrar como títeres según reglas ya establecidas, es reconocida por Gil (el criado) hacia el final de la obra: «GIL: La farsa de la que hemos sido muñecos, tiene su revés trágico, lleno de sangre humana» (p. 87). Los personajes se mueven por fuerzas que están más allá de ellos; esas fuerzas invisibles son las protagonistas de la obra, y alrededor de ellas giran las grandes preguntas que se plantean.

El estilo de la obra nos hace recordar a los esperpentos de Valle Inclán, que desde la década del veinte apelaban a la deformación para aproximarse al sentido trágico de la vida. Esto, según Valle Inclán, le permite «mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía [a] manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos» (Martínez Sierra, 1928, p. 3) Así, el uso de lo grotesco le permitirá a Salazar Bondy asumir una posición crítica desde la cual desnudará a la sociedad, evitando los lugares comunes.

Esta es una obra acerca de la búsqueda de armonía social: «GIL: La paz, la paz del mundo, es algo sencillo. Todos en sus tareas justamente repartidas, propias. La mía y la tuya, para nosotros y para los demás. [...] Cuando nunca se pueda decir ‘mi esfuerzo’ sino ‘nuestro esfuerzo’, no habrá índice que señale con odios a escondidas a éste o a aquél» (Salazar Bondy 1967a, p. 84). La obra trata acerca de una revolución. El pueblo se levanta y, al mejor modo carnavalesco, se invierten los valores y se voltea el mundo: los amos se vuelven sirvientes y los sirvientes se vuelven amos. Pero esto no funciona: lo que podría pensarse como un ideal de cambio social se queda solo en anécdota. La obra se dedica a desnudar de la manera más despiadada el funcionamiento de una sociedad como la peruana a partir de su particular idiosincrasia, trayéndose abajo los lamentos convencionales para exponer al público, sin concesiones, a una mirada lúcida y cruel (en el sentido de Antonin Artaud) de los modos en que esta opera. Cuando lo capturan, el barón no se preocupa, porque sabe que esta ideal revolución no llegará a

buen puerto: «BARON: A la postre minaré [...] todo el poder que acumulen, porque sus ojos extrañarán el espectáculo de mis uniformes plenos de novedosos brillos que sus caudillos llevarán con desaire. [...] Ellos necesitarán siempre del azote y el circo...» (p. 53). Más adelante, desde su condición de amo, el criado Gil le dice a la criada Dora: «GIL: [...] Solo son libres los que pueden desechar algo que necesitan [...] Nunca los que como tú se echan sobre los hombros lo que no comprenden, la libertad, por ejemplo. Y la usan para jugar como con un trebejo que manipulan, sin saber por qué ni para qué es útil» (p. 60), a lo cual la baronesa añadirá más adelante, cuando trata de convencer al alférez de volver al statu quo original: «BARONESA: [...] Eso que llamáis voluntad popular no es voluntad popular. [...] ¿No subsiste la crisis? ¿No hay siempre mendigos? ¿No hay siempre criminales y malhechores? ¿Y hambre? ¿No hay siempre hambre?» (p. 68). Las reflexiones de Gil en el epílogo sintetizan el sentido de la obra: la idea es que cada uno esté feliz en el lugar que le ha tocado vivir, en vez de proliferar en la tan idiosincrática queja que a nada llega. Muchos de los pasajes de esta obra nos hacen recordar el tono de *Lima la horrible*, famoso libro de ensayos del autor en el que analiza la sociedad limeña (véase López Soria en este volumen).

Los requiebros de amor aparecen como anécdotas que permiten el desarrollo de la trama, y siempre ceden ante los intereses del poder social. La obra está atravesada por una permanente sospecha sobre el amor, pues se le pone a la altura de la atracción sexual. En el epílogo se revela este procedimiento: «GIL: El amor, o lo que se parece al amor, había disfrazado la vida» (Salazar Bondy, 1967a, p. 87) El amor aparece como una satisfacción en el plano individual, frente a la «vida», donde predominan satisfacciones compartidas en el plano comunitario, apuntando al bienestar. Por ello durante la obra se ridiculiza al amor, un sentimiento que aparece como egoísta y que arrastra a los personajes más allá de su voluntad y nubla su razón.

Son muchas las coincidencias entre esta primera obra y *El rabadomante*, la última escrita por Salazar Bondy. Ambas hablan sobre un levantamiento popular causado por un malestar social. Y en ambas este es originado por un líder que acaba muerto. En ese sentido, la figura del alférez como «libertador» del pueblo es precursora de la del rabadomante. Ambos son personajes que no pertenecen al pueblo que buscan liberar, y ambos terminan sacrificados. En el primer caso, por las autoridades que él mismo ayudó a volver al poder, y en el segundo, por el pueblo al que le dio el agua. Si bien la muerte del alférez se explica en el epílogo como consecuencia de las traiciones en que incurre por culpa del amor, la del rabadomante queda sin explicación. En ambos casos estas muertes acaban por convertirse en algo necesario para simbolizar los costos de la revolución: son una especie de ofrenda que no deja de recordarnos lo ocurrido con el Jesús del cristianismo. La figura del líder que luego de ocasionar profundos

cambios sociales es rechazado o eliminado es recurrente no solo en la historia del Perú republicano, sino en la de Occidente en general.

Un singular aporte de Salazar Bondy a la dramaturgia peruana contemporánea son sus «juguetes», piezas cómicas breves cuyo formato se ha visto muy poco en la dramaturgia peruana posterior. Algunos de ellos son piezas tan bien armadas y contundentes que se encuentran entre los textos dramáticos más representados en el medio teatral peruano. La mayoría son para dos personajes; por su breve extensión, estas obras tampoco les dan primacía a los personajes individuales sino a la sociedad en la cual se insertan.

La soltera y el ladrón (1950) es una pantomima brevísima acerca de un ladrón que entra al dormitorio de una mujer, la enamora, le roba y se va. Se mantiene la línea temática trazada en la obra anterior, puesto que el amor se usa otra vez como un medio para lograr bienestar material. El texto está escrito en una prosa clara y precisa. La acción mantiene el suspenso, y la eficacia dramática recae en la actitud inesperada del ladrón, que usa la astucia para lograr su objetivo, aprovechándose de la ilusión de la víctima. Es el primero de una serie de juguetes que, si bien inocentes en apariencia, mantienen una actitud de ruptura con los estereotipos románticos convencionales para develar con humor y algo de crudeza el funcionamiento de la sociedad en la práctica, más allá de los ideales.

La oficina de Arlequín es otra pantomima del mismo año, también en prosa y sin diálogo. En ella, Arlequín corteja a su secretaria Colombina y, ante su negativa, la amenaza con despedirla. Cuando por fin ella está a punto de rendirse, suena el timbre del fin de labores y ella se va. Podríamos decir que este texto es paralelo al anterior. Ambos mantienen el mismo formato, y en ambos un personaje queda decepcionado por el amado, solo que en un caso es la mujer y en otro es el hombre. En ambos casos, la decepción ocurre por motivos materiales concretos: en este último, al terminar las obligaciones laborales, terminan las sentimentales. Otra vez, el ideal del amor queda supeditado a la realidad concreta, sin mencionar que en el caso de Arlequín y Colombina está también presente la oscura variable del chantaje, la amenaza del despido.

El de la valija (1953) es un juguete en un acto inspirado en una crónica periodística. En una estación ferroviaria, un vagabundo y el guardia del lugar encuentran una maleta abandonada y empiezan a especular acerca de su procedencia. Luego de hurgar en ella e imaginar una situación a partir de los indicios, llega el dueño, revela una historia completamente diferente, y se lleva su valija. La obra tiene un ritmo dinámico, con diálogos entretenidos y personajes empáticos y bien delineados. La atención está, por supuesto, en las formas de ver el mundo que tienen los dos protagonistas, que se van revelando conforme van imaginando la vida del dueño de la maleta. La preocupación

de la gente por la vida privada de los demás es un asunto que Salazar Bondy abordará luego de lleno en sus obras más costumbristas, particularmente en *La escuela de los chismes* y, en menor medida, *Dos viejas van por la calle*.

Por último, el juguete en un acto *Un cierto tic tac* (1956), mucho más breve que el anterior, trata de una mujer que va a la oficina de un doctor en leyes pensando que es doctor en medicina, para que la cure de un extraño «tic tac» que ella escucha y no se detiene. El abogado aprovecha la situación para enamorarla y, ante la desaparición del tic tac, ella cede a la seducción. El malentendido y la ironía dramática funcionan eficientemente en una pieza fresca y ligera en que por fin triunfa el amor que, como en la mayoría de obras de este grupo, se confunde con el deseo sexual.

En conjunto, los juguetes de Salazar Bondy son una muestra de su versatilidad, pues es capaz de abordar géneros menores con igual maestría que obras de largo aliento. Las pantomimas mantienen la actitud crítica, mientras los juguetes utilizan situaciones muy sencillas y actitudes fácilmente reconocibles para conectar con el espectador.

El siguiente conjunto de obras de Salazar Bondy está compuesto por sus comedias costumbristas. Se analizarán estas en vez de sus dramas por la fuerza que tiene el lenguaje de la comedia para llegar al público y por ser obras de mayor madurez. La crítica social de Salazar Bondy aparece feroz en este conjunto de obras que, apelando a la exageración y en algunos casos a situaciones extremas, desnudan las lacras más arraigadas del comportamiento de los limeños. Si bien sus dramas costumbristas (entre los que destacan *No hay isla feliz*, 1954, y *Algo que quiere morir*, 1956) también abordan el funcionamiento de la sociedad limeña, por ser más literarios pierden la contundencia de las comedias, que, al dar pie para la introducción de lo ácido y lo grotesco, aseguran un efecto más fulminante. Estas son *Dos viejas van por la calle*, *El fabricante de deudas* y *La escuela de los chismes*.

Dos viejas van por la calle (1959) es una «comedia grotesca con un prólogo, tres actos y un epílogo». Tanto el prólogo como el epílogo transcurren en la calle, con las dos hermanas Catrina y Virola dirigiéndose a recibir su ración de comida de la caridad. Esto ocurre frente al telón corrido. Los tres actos ocurren un tiempo antes, a manera de analepsis, en la sala comedor de la casa de las ancianas. Si bien el tono de las situaciones puede llegar a ser algo exagerado (sobre todo hacia el final) y no deja de recordarnos lejanamente al esperpento valleinclanescos, la estructura es bastante convencional. Fortunato, el sobrino de las ancianas, se casa con Violante, una muchacha aparentemente recatada. Sin embargo, luego del matrimonio la novia acaba por expulsarlas de la casa para convertirla en un prostíbulo.

Si bien esta obra solo tiene seis personajes, ocurre algo parecido a *Amor, gran laberinto*, pues la presencia de la sociedad, en este caso a través del «qué dirán», es constante a lo largo del desarrollo de la trama: parece que siempre hubiera mucha gente

presente en escena. El personaje de la vecina, que solo aparece al principio, contribuye a generar este efecto, pues de algún modo ella sintetiza a esa sociedad a la cual tanto temen las ancianas. Se genera un contraste entre las hermanas protagonistas, que no pueden hacer nada sin temer lo que la gente diga, y el sobrino y su novia, que hacen lo que les da la gana. Este contraste lleva al conflicto, del que salen victoriosos quienes toman las riendas de su libertad.

Esta obra gira alrededor del concepto de transformación. Recordemos que está enmarcada en la época en que Lima empieza la mayor transformación que ha experimentado desde su fundación: las migraciones de los años cincuenta son un reto para la mentalidad y los valores conservadores limeños. El cambio y la renovación amenazan con alterar las relaciones sociales en la capital, pues la inevitable mezcla cuestionará valores como el de la pureza, por ejemplo. Esto se manifiesta en la obra en diferentes niveles. La primera transformación con la cual se enfrenta el espectador ocurre en reversa: primero ve a las viejas en la calle y luego las ve un poco más jóvenes en su casa. Esto crea intriga, también introduce las transformaciones de la obra de manera sutil. El efecto completo de esta transformación solo se dará en el epílogo, cuando comprendamos el porqué de la situación de estos personajes y nos demos cuenta de que solo sabiendo lo que hay detrás, podremos valorarlo en su correspondiente dimensión. Una segunda transformación, que hasta cierto punto parte de la primera, es la de Virola, quien pierde la cordura cuando Violante altera el orden establecido. Esto se manifiesta cuando ella deja de articular pensamientos y se limita a repetir tres veces la parte final de los parlamentos de Catrina. No es difícil ver en esto un comentario acerca de la vieja clase conservadora limeña, que pierde los papeles cuando vienen extraños a cambiarle las reglas de juego en su propio territorio.

Una tercera transformación importante es la de Violante, que sabe engañar a las tías haciéndose pasar por una muchacha inocente y recatada para que acepten su matrimonio con el sobrino, pero una vez casada se revela como una forajida. Es al adquirir un cierto estado social formal que este personaje puede actuar como le viene en gana. La nominación se lo permite: ahora es la esposa oficial del dueño de casa, y, por ende, la dueña de casa. La cuarta transformación es parte de la tercera. La casa, el espacio donde se vive, es transformada por Violante. El territorio que era de las ancianas «respetables» ahora le pertenece a una bataclana. Lo que era una casa «decente» se convertirá en un prostíbulo. Las comillas no son casuales. Una de las grandes denuncias de la obra es la doble moral de las protagonistas. A lo largo de la trama se nos va revelando que estas ancianas no son tan respetables como dicen ser. Ambas han tenido amoríos carnales en el pasado, y los mantienen en secreto por guardar las apariencias. La diferencia entre ellas y Violante es que esta última usa el juego de las apariencias para lograr un objetivo y luego se revela tal cual es, mientras

que las viejas están atrapadas en él. Lo que hace Violante es desnudar la casa, le quita el disfraz de pureza y decencia para revelar la sensualidad y el deseo que siempre están debajo.

En esta obra el amor da inicio a las transformaciones. El encuentro de Fortuno con Violante ocasiona la cadena de cambios: otra vez, el amor aparece en la obra de Salazar Bondy como algo que saca de quicio a la gente. Ya lo vimos en *Amor, gran laberinto*, y en sus juguetes, particularmente en las pantomimas. En este caso, mientras Fortuno se deja llevar por la pasión, Violante se aprovecha de este sentimiento como un medio para mejorar su situación. Esta doble función del amor (por un lado, pasión desquiciante, por el otro, motor de cambios sociales) aparece como un motivo recurrente en los textos para la escena de Salazar Bondy.

El fabricante de deudas (1962) es una «sátira en dos actos» inspirada en *Le Faiseur* de Balzac, aprovechando «los rasgos que emparentan al embustero especulador de la Bolsa parisiense del siglo XIX y el pícaro financista [...] de la burguesía criolla de nuestros días» (Salazar Bondy, 1967a, p. 264). Obedot le debe a todo el mundo, y se endeuda más para poder casar a su hija con el adinerado Marqués de Rondavieja. Al descubrirse que este es también un farsante, Obedot lo pierde todo y acaba por aceptar que su hija se case con el joven pobre que ella realmente quiere.

Si bien en esta obra los catorce personajes están claramente caracterizados, no tienen como propósito ahondar en psicologías individuales. Cada uno representa hasta cierto punto tipos sociales, por lo que algunos incluso están caricaturizados: el deudor, el acreedor, el joven idealista, etcétera. Este variado abanico permite mostrar los diferentes niveles en que se manejan las relaciones sociales cuando está involucrado el dinero: desde los amos endeudándose con sus criados, hasta los matrimonios por conveniencia, pasando por las deudas contraídas para pagar otras deudas.

La obra tiene muchos rasgos brechtianos. En su intento por desnudar el juego de apariencias en la sociedad limeña, Salazar Bondy utiliza una serie de técnicas que provienen del teatro épico. Es evidente la búsqueda del distanciamiento. La ruptura de la cuarta pared es quizás el artificio más saltante en esta obra, y una innovación con respecto a las anteriores. Muchos de los personajes se dirigen directamente al público para compartir con él sus opiniones o buscar su aprobación. Incluso, en determinado momento, Castro la menciona explícitamente: «Ahí, a ese lado, según dicen, está la cuarta pared» (p. 307). Este recurso le permite al público tomar distancia de la acción para poder juzgarla sin dejarse llevar por la trama. Pero en esta obra Salazar Bondy lo utiliza para lograr niveles de metateatralidad que nos hacen recordar al Pirandello de *Seis personajes en busca de autor*: «OBEDOT: La deuda es prueba de mi existencia. ¡Existo! ¡Y existo, no gracias a que el autor me puso en ese teatro, sino porque palpito, peso sueño y estoy aquí y en la calle, me tropiezo con los transeúntes, almuerzo en los

restaurantes caros y baratos, figuro en el Libro de Oro y hasta, tal vez, me hallo ahora mismo sentado en la platea! ¡A ver! ¡Sería curioso! ¡Voy a buscarme!» (p. 281). Esta salida del mundo diegético va explícitamente al encuentro del público: yo estoy entre ustedes, soy uno de ustedes. La crítica social se hace directa y poderosa.

Otro rasgo brechtiano es el tono farsesco de la obra. Evidentemente, no hay una pretensión de construir diálogos realistas, sino de provocar la respuesta del público frente a la exageración y lo inesperado. Nadie en la vida real contestaría como lo hacen algunos personajes de la obra en determinados momentos, y el impacto que esto causa pone al descubierto las formas en que la gente suele modificar las cosas que dice. Por ello, la evidencia del artificio es uno de los aspectos más funcionales del texto.

Un tercer rasgo propio del teatro épico es la introducción de canciones. En este caso hay un par por acto. Todas ellas son celebratorias, y todas menos una se refieren a un futuro de bienestar, como si las salidas solo pudieran imaginarse cantando. Ambos actos terminan con la misma canción de Obedot, lo cual le da una cierta simetría a la obra. Las canciones añaden variedad, refuerzan la artificiosidad y le dan al público la oportunidad de distanciarse para poder evaluar los acontecimientos. Este recurso aparece como un añadido positivo para la obra, y prefigura su uso en una obra posterior, la comedia musical *Ifigenia en el mercado*, en que ya será parte estructural del texto.

El tema de la pieza es una crítica feroz a las apariencias sociales. Ya hay algo de esto en la obra anterior, pero acá se vuelve lo principal. Se desnuda a una sociedad en la que el valor de la gente depende de lo superficial y las apariencias. Esto se hace de diferentes modos; uno de ellos es la crítica directa: «CASTRO: [...] Sin dinero estos bichos no valen nada. [...] ¡Que se acabe la sangre, el aire, las instituciones, los dioses, pero no el dinero! Y el recurso que se pone en juego para conseguirlo no siempre es lícito: exprimir el sudor ajeno, cambiar de principios de la noche a la mañana, casar a la hija con el primer peatón si este tiene la bolsa repleta» (pp. 304-305). Otro modo es el comentario cínico: «OBEDOT: [...] En la política, en las finanzas, en la vida social, en todo, la simulación es la llave de las mil puertas» (p. 306). La supervivencia de las clases alta y media depende de un juego de apariencias sin el cual no son nada. Se revela a una sociedad vacía, sin contenido; dice ser lo que no es, y sospecha de valores como la autenticidad o la transparencia. En una sociedad así, el valor está en lo que la gente cree de uno, no en lo que uno es. Todo es engaño, todo es farsa, y el dinero lo mueve todo. Pero, más aun, resalta la actitud cínica, pues los personajes lo saben, lo validan y por lo tanto se esmeran en hacer buen uso de estas reglas:

OBEDOT: No comprendes, querida, nuestra época y nuestro país. Ahora y aquí, solo cuenta el provecho material. Hasta la aureola de los santos está amparada por un seguro en dólares. Todo es conveniencia. Por ejemplo, cuando los norteamericanos nos envían leche en polvo y aceites es porque tienen excedentes de estos productos

[...] No es por gracia que se deshacen de su leche y su aceite. (*Pausa.*) De otra parte, un sabio no gana en medio siglo de quemarse las pestañas lo que cualquier banco reparte en utilidades de un año entre sus accionistas. Cuenta el dinero, nada más. Ese es el cuadro de este mundo. (*Se dirige al público.*) ¿No es así, señoras y señores? [...] los únicos títulos que merecen respeto son los de la propiedad! (Salazar Bondy, 1967a, pp. 280-281).

Saben que están en la cochinateda y aprenden a revolcarse en ella. Por ejemplo, los personajes mantienen las buenas formas incluso cuando se están robando unos a otros. Es más, le agarran el gusto:

OBEDOT: [...] El día en que fue inventada la moneda no se hizo otra cosa que emprender la más grande y universal estafa. Tan grande y tan universal, que para defenderla hubo que crear junto con la banca las cosas más insólitas: el Estado, la policía, los tribunales de justicia, los periódicos, la filosofía, todo lo que en el mundo reluce. Yo, Luciano Obedot, no soy sino un humilde miembro de la numerosa pandilla que continúa y perfecciona esa estafa histórica. Y tal vez, señoras y señores, ustedes son mis cómplices (p. 327).

La denuncia está hecha y le salpica en la cara al público.

No contento con esto, Salazar Bondy desenmascara el vacío en las instituciones de poder. «OBEDOT: [...] Conozco secretarios de ministerio que apenas son capaces de firmar. JACINTO: ¿Cómo puede ser eso posible? ¿Cuáles son sus tareas, entonces? OBEDOT: Las mismas que las de un mayordomo, aunque menos útiles» (p. 293). Los cargos en el Perú no dependen de la aptitud o capacidad para ejercerlos, sino de la habilidad para establecer relaciones sociales, reforzar apariencias y darle gusto a quienes manejan el dinero. «MARQUÉS: Existen los periodistas que escriben y los que no escriben. Los primeros son los redactores, los articulistas, los peones, en fin. [...] Los segundos son los propietarios de la publicación. [...] Con un diario haces circular tu nombre. La gente, los lectores, los que oyen hablar de ti, te comienzan al poco tiempo, a tomar en serio. De ahí a un ministerio hay un paso» (p. 312). En un lugar donde lo que importa es la apariencia, la esencia pierde su valor: «OBEDOT: Mira, hija. En estos tiempos, embajador es cualquiera. No se necesita mucho ingenio para llegar a serlo» (p. 288).

Como ya mencionamos, en esta obra vuelve a aparecer el tema del matrimonio como una institución social cuyo fin es asegurar el bienestar económico, lo cual deja al amor en un segundo plano. Por otro lado, está el amor de Pitusa y Castro, que al final es lo único que sobrevive cuando todas las apariencias han caído, reforzando así el contraste entre ambas visiones.

La escuela de los chismes (1965) será la comedia que cierre la trilogía costumbrista. Es una «comedia a imitación de Sheridan, en un prólogo y cinco actos». Capitaliza los recursos utilizados en las obras anteriores, como la metateatralidad, la sátira y la cantidad de personajes, para hacer un retrato fiel del nivel que puede alcanzar la hipocresía en Lima. «PEDRO: [...] viven y actúan como la mayoría de la gente en Lima. Se dan de dentelladas, y se sonríen; se ponen zancadillas, y se saludan como hermanos; se sacan los ojos o se destripan mutuamente, pero brindan juntos por la común felicidad. [...] El chisme los hace vibrar de alegría, si se ocupa de los otros; de ira santa, si se trata de ellos mismos, pero lo necesitan para matar sus rutinas, sus ocios, sus represiones» (pp. 403-404) Se mantiene la visión crítica de las apariencias, el amor, el dinero y las instituciones sociales en una obra cuyo argumento sobre engaños amorosos y enredos familiares alrededor de la figura de dos hermanos diametralmente opuestos sirve de pretexto para desnudar de manera directa y sin vueltas las taras de una sociedad decadente. «CABRA: [...] La democracia abre las puertas a todos, siempre y cuando haya dinero para forzar su hermética cerradura» (p. 360). Resalta en la obra el recurso de Cándida: al inicio increpa al director por poner en escena situaciones que la ridiculizan, pero conforme avanza la obra literalmente se va metiendo en la trama.

El rabdomante (1965), pieza en un acto, mencionada antes, cierra con broche de oro la producción dramaturgica de Salazar Bondy. Toda la obra ocurre en un páramo con un árbol seco que remite indefectiblemente a la pieza más representativa del teatro del absurdo: *Esperando a Godot*. Sin embargo, más allá de algunos parlamentos poéticos de los Miserables, la obra se acerca más al teatro épico y a la sátira desplegada tanto en las comedias costumbristas como en *Amor, gran laberinto*, con la cual comparte varios elementos. La obra empieza con tres Miserables buscando el agua. Así como en *Sumaq'tika*, el agua aparece como un signo de bienestar y vida para la comunidad. El lenguaje que utilizan los Miserables para referirse a ella está cargado de imágenes y animismos. En todo este inicio no mencionan explícitamente qué buscan, lo cual crea cierto suspenso.

Cuando aparece el Gobernador examinando la zona acompañado del Ingeniero y el Portapliegos, los Miserables le piden agua, y el Gobernador les responde con jerga vacía de discurso político: «¿Pero es que no tienen otra cosa en qué pensar? ¿No les preocupan la patria, la educación de las nuevas generaciones, los progresos industriales de la humanidad?» (Salazar Bondy, 1967b, p. 289). Las autoridades se regodean con frases retóricas, demagógicas y altisonantes que ocultan su falta de capacidad para resolver los problemas del pueblo. Por eso, cuando llega el Rabdomante para ofrecerle el agua al Gobernador, desestiman su ofrecimiento. Un zahorí, que dice poder encontrar el agua en el subsuelo utilizando una vara, no puede opacar a las autoridades, cuya ineficiencia quedaría expuesta si lo lograra. Pero los Miserables logran convencer con

sus ruegos al Gobernador de que permita obrar al Rabdomante. Este intenta sacar el agua, sin éxito, y se lo llevan preso. En esta acción aparecen dos rasgos muy marcados de la sociedad que Salazar Bondy está poniendo al desnudo. Por un lado, la glorificación cristiana del castigo como respuesta al fracaso o el error; por otro, la glorificación de la autoridad como la única capaz de decidir en los destinos de un pueblo y adueñarse de ellos: «GOBERNADOR: [...] ¡Nade siembra aquí nada sin mi permiso!» (p. 297).

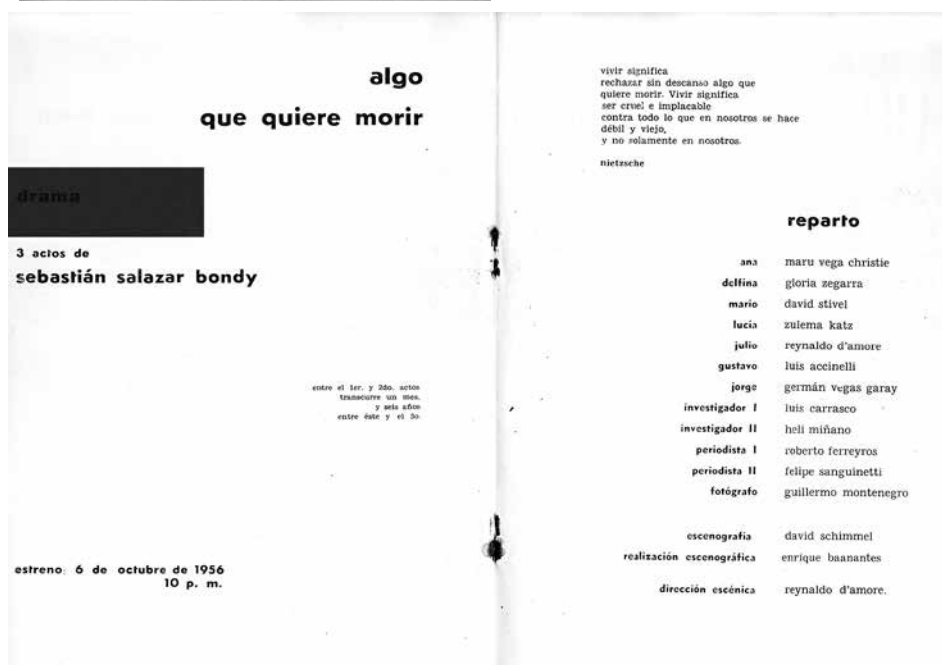
Las autoridades se retiran, dejando a los Miserables solos con la vara del Rabdomante. Ellos la utilizan para extraer el agua. Lo que resalta en esta secuencia es que una vez extraída el agua, se olvidan de cómo había aparecido la vara. El pueblo olvida fácilmente a quienes le dan la llave de su liberación. Luego salen corriendo a difundir la noticia, y es cuando escuchamos «la palabra “agua” coreada por grupos progresivamente más numerosos» (p. 301). Otra vez aparece el recurso de la voz colectiva, como en otras obras.

En una siguiente escena, entra el Rabdomante seguido del Portapliegos, huyendo de la turba que ha asesinado a las autoridades. El agua los ha liberado, de algún modo les ha quitado las cadenas de la opresión, y han tomado la justicia en sus manos, del mismo modo en que el Gobernador usaba el poder como si le perteneciera. El Portapliegos está asustado y le ofrece al Rabdomante ir a otra región a hacer negocios con el agua, pero este se niega: «No soy comerciante» (p. 303). Su labor es evidentemente desinteresada. Su preocupación por el bienestar de los demás está por encima incluso de su seguridad personal. Así que el Portapliegos huye, y aparecen los Miserables. No reconocen al Rabdomante y lo matan: «Si no es como nosotros, seguro que es uno de ellos» (p. 303). Este sacrificio nos recuerda al de Jerónimez en *Amor, gran laberinto*. Sin embargo, en este caso, a pesar de la aparente arbitrariedad del asesinato, queda la sensación de que es algo que debía haber ocurrido.

Hemos dicho que esta obra se acerca al teatro épico, y en ese sentido se puede ahondar un poco más en el desenlace. Con este tipo de teatro, Brecht pretende revelar los mecanismos ocultos del funcionamiento de la sociedad: la verdad que está detrás y mueve los hilos de nuestras acciones. Se elimina lo accesorio y los aspectos románticos e idealistas para ahondar en lo que realmente significa el cambio social. Por su sencillez, este texto parece una fábula, y sin embargo no tiene moraleja. Al mejor estilo del teatro épico, tiene un final abierto que obliga al espectador a imaginar lo que vendrá y ligarlo con su mundo.



Imágenes 2a y 2b. Programa de mano de la puesta en escena de *Algo que quiere morir*, de Sebastián Salazar Bondy, dirigida por Reynaldo D'Amore en 1956. Foto cortesía del Archivo del Club de Teatro de Lima.



En el teatro de Salazar Bondy resalta entonces la exploración de diversos estilos que le permiten poner al desnudo las verdaderas reglas de interacción social en una cultura que privilegia el dinero y las apariencias por encima de las esencias, donde el amor termina siendo una mala broma sin lugar. Hay dos mecanismos recurrentes detrás de estos procesos. Uno de ellos es la hipérbole, que magnifica los procesos sociales como un lente, exagerando comportamientos para exhibirlos en la escena. El otro mecanismo es la distorsión, que selecciona solo los aspectos que necesitan más atención para tratarlos a profundidad. Este teatro no busca la imitación pasiva de la realidad; antes bien, como si fuera una caricatura, expone de modo satírico las características incómodas de aquello que representa.

2.2. Juan Ríos: diálogo con el contexto cultural hacia la identidad

Un autor de gran importancia y reconocimiento oficial en este segundo momento es Juan Ríos Rey. Sus obras son de gran aliento, si bien muy diferentes entre ellas. Todas están escritas en verso, excepto dos. El texto de *Don Quijote* (1946), su primera obra, «es algo así como la música que sostiene la danza. Por lo tanto, el movimiento escénico debe alcanzar, en lo posible, una simbólica plasticidad de ballet» (Ríos, 1961, p. 9). En determinados puntos de este texto y de sus otras obras en verso hay parlamentos encerrados entre signos (x) que, según indicación del autor, «deben eliminarse de la representación» (p. 9) Ambas indicaciones revelan de entrada a un autor que sabe medir la distancia entre un texto literario y una puesta en escena. Hay una clara conciencia del texto como un estímulo para la obra teatral, y las (x) aseguran la fluidez en la representación escénica. *Don Quijote* consta de seis cuadros independientes, que representan diferentes momentos de la historia de este personaje. La búsqueda de Dulcinea como algo ideal aparece como un *leit motiv*, y durante toda la obra el cura, el bachiller y Tomé Cecial persiguen a don Quijote, discutiendo entre ellos si el mejor modo de llevarlo de vuelta a casa es con engaños o por la fuerza. En el quinto cuadro, el Quijote empieza a romperse: «¡He arremetido lanza en ristre contra molinos y rebaños, / he llamado al infinito amor donde no existe, / he querido libertar a los hombres maniatados, / y no veía, pobre de mí, que todos somos prisioneros, / que el mundo tiene pesadas cadenas que nos duelen, / lindes de sombra con los que el anhelo choca!» (p. 115) Esto lo lleva a aceptar su locura en el último cuadro; no obstante, ante el ímpetu de Sancho, decide creer de nuevo, y muere así, creyendo.

Esta es la obra con el mayor número de personajes. A los pastores, leñadores, mujeres y prostitutas se suma una variada selección de caracteres salidos de la novela y aderezados por la imaginación de Ríos, quien de este modo construye un universo de imágenes acorde con la trama. La sensación es otra vez la de un mundo lleno de presencias, entre las cuales destaca la de don Quijote, no por su personalidad, sino por

la función que cumple. A través de sus ojos ocurre la magia teatral: dejamos de valorar negativamente a las prostitutas, admiramos el trabajo de los leñadores, descubrimos la belleza donde no pensábamos que podía estar. En este juego de perspectivas, los personajes no valen por su individualidad, sino por ser parte de un mundo, en principio hostil, que se puede transformar según cómo se le mire.

La división en cuadros, la presencia de secuencias oníricas, la primacía de las imágenes por sobre el texto, la visión de la obra en tanto danza, el lugar que se le da al lado oscuro del ser humano, la escritura en verso, el elemento religioso, entre otros aspectos, emparentan esta obra con el expresionismo alemán, particularmente con textos como *De la mañana a la medianoche* (1912) de Kaiser, o *El hombre y las masas* (1920) de Toller. La teatralidad de una obra como esta recae en lo plástico y no en lo dramático. La historia queda supeditada al ritmo, y los temas se transmiten de un modo más lírico que narrativo. En una entrevista con Roland Forgues, Ríos afirma: «Prefiero el teatro considerado como ceremonia estética o litúrgica, al teatro psicológico o naturalista. No me interesa reproducir fielmente la realidad, sino transfigurarla poética o artísticamente. Y me atraen muchísimo menos las anécdotas, costumbres o situaciones de la vida cotidiana, que las leyendas y, sobre todo, los grandes mitos que expresan el inconsciente colectivo de la humanidad» (Forgues, 2011, p. 25).

Así como los de Salazar Bondy, los textos de Juan Ríos contribuyen a construir la identidad nacional. En cada uno de ellos el mundo está armado por colectividades cuyos modos de relacionarse se pueden identificar con lo peruano. En este caso en particular, la astucia de los pícaros, el amor que sienten sus amigos por don Quijote y la violencia en el trato de los arrieros, pese a su presencia universal, son solo algunos ejemplos de actitudes reconocibles en algunos grupos sociales pertenecientes a la cultura peruana. Pero además está la mirada idealista del Quijote, que no se rinde ante las adversidades y les busca el lado positivo a las cosas. Esta actitud no está lejos de la mirada emprendedora de una gran mayoría de peruanos, particularmente migrantes, que, si no hubieran tenido la capacidad de creer y soñar, jamás habrían salido adelante. Por otro lado, el *Quijote* de Cervantes es una de las obras fundamentales del idioma castellano y muestra la idiosincrasia española, de la cual los peruanos somos herederos. Entonces, pensar que los textos de Juan Ríos no abordan la identidad nacional porque no se refieren a situaciones concretas de la actualidad sería miope.

Don Quijote trata sobre creer, sobre seguir adelante, sobre el choque entre la realidad y los ideales. El personaje prefigura al Echeopar de *Collacocha* (obra de Solari Swayne que trataremos más adelante), un visionario que busca cumplir su misión, aunque los demás estén en su contra. Los embates del mundo no pueden contra el ser humano cuando este cree en lo que hace con honestidad y convicción.

La Selva (1950) originalmente se llamó *Medea*, y está inspirada en la historia de este personaje, trasladado a América en tiempos de la conquista. Tiene tres actos, el último dividido en dos cuadros. «Durante toda la obra —excepto el último cuadro— el escenario se divide en dos partes desiguales. Estas se iluminan y oscurecen de manera alterna, de acuerdo con las necesidades de la representación. A la izquierda, en una pequeña pieza del piso superior de una casa situada en la Plaza Mayor de una ciudad hispanoamericana, transcurre la acción real. En la sección de la derecha se desarrollan, como en plástico y sonoro delirio, los episodios evocados por “El Soñador”». (Ríos, 1961, p. 382). Este personaje está presente a lo largo de la obra, y comenta los sucesos mientras toca el laúd. La acción real ocurre en 1526. La obra empieza con una pelea en que los hijos de un capitán español y una princesa aborigen son discriminados por ser mestizos. El segundo hijo es de tez más clara y reniega de su origen indio; el mayor lo acepta y defiende. En los *flashbacks* o analepsis intercalados, se representan las penurias del trayecto que siguió un grupo de exploradores españoles al mando de un capitán a través de la selva sudamericana. Estos episodios tienen secuencias con imágenes de sombras y sonidos para representar acciones físicas como el cruce de la ciénaga, y recrear las atmósferas de las locaciones naturales. Entretanto, las discusiones de los niños complementan la narración de los sucesos ocurridos en la selva, y revelan su actitud frente a la nueva novia de su padre, a quien el menor prefiere por ser blanca, mientras el mayor la rechaza. El choque racial entre los hermanos llega al punto que el menor rechaza a su madre y a todos los indios: «HIJO 1º: ¡Nosotros somos mestizos! ¡Mitad blancos, mitad indios! / HIJO 2º: ¡Tú lo serás! ¡Yo soy blanco! ¡Cuando crezca, mataré indios en la selva!» (Ríos, 1961, p. 413). Difícil encontrar en alguna otra obra de dramaturgia peruana contemporánea una negación de la identidad tan fuerte y sin embargo tan recurrente en la realidad. El resto de la obra mantiene la misma estructura de alternancias, siguiendo la historia de Jasón y Medea, según el mito reelaborado por Eurípides, hasta su trágico final.

Además de los grupos de guerreros y las voces del pueblo, la obra cuenta con diecisiete personajes que recrean la atmósfera de la época de la conquista. Por un lado, los cinco españoles que acompañan al Capitán en sus aventuras portan la voz de quien recién llega a un mundo nuevo, con sus temores e inseguridades. Por el otro, los hijos del Capitán revelan los conflictos sociales que van apareciendo a raíz del mestizaje.

A diferencia de la anterior, el funcionamiento de esta obra depende del desarrollo de la historia; sin embargo, el paralelismo de su estructura le quita la linealidad de una narración convencional. Los parlamentos en general son cortos, y cuando hay disquisiciones estas son introducidas como parte del avance de la trama, lo cual le da dinamismo. El estilo no deja de ser el de una especie de tragedia griega, y las escenas del pasado funcionan como interpolaciones corales que elevan el tono heroico de la obra

y le dan mayor resonancia. El rol del Soñador es clave en este sentido, pues articula ambos planos con sus cantos y comentarios. La obra es fluida y está llena de acción y emociones fuertes, pero quizá lo más impactante sean los conflictos que surgen a causa del medio en que se encuentran los personajes, de ahí el título de la obra. Las condiciones concretas que enfrentan les hacen tomar decisiones muchas veces en contra de los valores convencionales, y esa alteración del orden establecido remueve al público. La verdadera protagonista de la obra es esa selva donde los personajes se encuentran atrapados tanto exterior como interiormente.

Al trasladar la tragedia de Medea y la epopeya de Jasón a Latinoamérica, Ríos da un paso más hacia el contexto peruano. *Don Quijote* ocurre en España, y *La Selva* podría ocurrir en cualquier país americano entre México y Argentina. Las siguientes obras se sitúan en el Perú: *Ayar Manko* en el pasado y *Los desesperados* en el presente. Pero *Don Quijote* y *La selva* se colocan como parte de un mundo hispanohablante, que comparte una tradición lingüística y cultural. De este modo, Juan Ríos da a entender la identidad como algo más amplio, y por ello sus modelos son los grandes arquetipos occidentales. Escribir teatro en el Perú no quiere decir quedarse en el Perú. Desde el Perú también se puede escribir sobre lo americano y lo occidental, pues los peruanos son tan parte de eso como cualquiera. Con estas dos obras, Juan Ríos trasciende lo local sin alienarse ni negarse, sino más bien extendiendo la definición de lo peruano: ser peruano es ser latinoamericano y llevar una herencia española y occidental. Si bien su producción va pasando del plano universal al plano local, nunca pierde la perspectiva cultural: la acción está siempre enmarcada en un contexto concreto que la afecta y determina en gran medida.

Ayar Manko (1952) tiene la misma estructura que *La selva*: tres actos, el último dividido en dos cuadros. El argumento toma como punto de partida la famosa leyenda de los hermanos Ayar. Cuenta el proceso por el cual Ayar Manco llega a ser rey, luego de que su hermano Ayar Auka fuera manipulado por las intrigas de Ayar Uchu para arrebatarle el trono a Ayar Kachi.

Los muchos personajes de esta obra tienen la función de representar las diferentes aproximaciones al poder. La historia funda el origen del imperio en el triunfo de la lealtad y la verdad sobre la codicia y el engaño. Estos dos extremos están representados por Ayar Kachi y Ayar Uchu. Este último mueve los hilos del poder a lo largo de la trama; es el causante inicial de todos los conflictos y las muertes. Sabe muy bien que para estar en el poder es preferible mantener un perfil bajo y estar detrás antes que dar la cara. Por otro lado, Ayar Kachi es tan mítico que no aparece en la obra. Se habla de él, pero nunca se le ve; es como un dios omnipresente. Solo aparece su cadáver, y los cadáveres para los incas eran objeto de veneración. Juan Ríos juega hábilmente en esta obra con lo oculto: las fuerzas que se mueven están más allá de lo perceptible

por el ojo humano y sin embargo se sienten en cada momento, como cuando Ayar Auka se ve acusado al mirar en los ojos del cadáver de su hermano. Por eso, otros dos grupos que funcionan eficientemente son las voces del pueblo que a lo largo de la obra claman justicia, dolor o celebración, y los guerreros al final del acto dos, a quienes Mama Wako (esposa de Ayar Kachi) les cede el paso, pero nunca vemos, solo escuchamos. En el teatro, lo invisible se manifiesta en la cabeza del espectador con más fuerza que si lo viera en escena. La magia del teatro está en su capacidad de convocar imágenes ausentes, y el manejo de los personajes en esta obra lo logra con creces.

En cuanto al tono, es una obra épica (no en el sentido brechtiano), barroca, de largo aliento. «En esta obra la estética importa más que el realismo, el símbolo más que la anécdota. La palabra y el movimiento, por lo tanto, deben alcanzar en lo posible un ritmo de sinfonía coral y de danza que fluctúe [...] entre la solemne lentitud del adagio y el dinámico ‘crescendo’ del alegre con brío» (Ríos, 1963, p. 7). Aparecen danzas con música en los momentos cumbre, y los tambores van marcando el pulso de la acción; los parlamentos, en general largos, son altisonantes y están cargados de *pathos*. La obra es eminentemente sonora y abundante en recursos teatrales. Por ejemplo, apela a la técnica de la teichoscopia o narración desde un lugar privilegiado para informar al público de manera patética sobre aquellas acciones que no se muestran en escena, como cuando los sacerdotes y Mama Wako van narrando desde la plaza la muerte de Ayar Kachi en la caverna. Pero la trama no se queda atrás. Si bien la historia se presenta de manera lineal, está llena de intrigas y peripecias que mantienen la atención del espectador. Es un argumento bien construido en el que a cada momento pasa algo nuevo, y cada cosa que pasa es recibida de modo vibrante, con tintes de melodrama.

En cuestiones temáticas, por el mundo representado, esta obra se acerca a las del teatro quechua del Cusco. Si bien *Manco II* habla del final del incario, *Ayar Manko* habla de sus inicios; en ambos casos aparecen amenazas, tanto internas como externas. Además, la mezcla del imaginario occidental cristiano con el andino nos habla de cuán arraigados están ambos en la cultura peruana. Por otro lado, las referencias intertextuales establecen un diálogo con los grandes relatos de la cultura occidental, como los desastres a los cuales se enfrenta Ayar Auka al acceder al trono, y nos remiten a las siete plagas del Éxodo bíblico, o el fantasma que ve Ayar Auka a raíz de ellos, muy parecido al padre de Hamlet.

Los desesperados (1960) es una de las dos obras en prosa de Juan Ríos. Es un drama moderno en tres actos, y el segundo está dividido a su vez en tres cuadros. Nos muestra las últimas horas de un grupo revolucionario que se ve forzado a tomar decisiones desesperadas ante la falta de apoyo de sus aliados en el gobierno.

Esta es la obra más realista de Juan Ríos. A diferencia de las otras, no está basada en historias ya conocidas, sino en la situación política del Perú de la época. Cada uno

de los personajes contribuye a la representación del conflicto entre el idealismo y la realidad concreta, así como en *Don Quijote*. La lucha política y social es uno de los grandes asuntos tratados por Juan Ríos en sus obras, pero en *Los desesperados* lo hace con mayor profundidad y desgarramiento. El grupo de revolucionario de esta pieza se debate entre lo personal y lo social. Si bien en un momento el líder Luciano se pregunta: «¿Tendrá sentido [...] negar la vida en nombre de los sueños?» (Ríos, 1961, p. 636), en otro afirma: «¡No importan los hombres, la amistad, los sentimientos! ¡Solo la Causa importa!» (p. 639) Las vidas concretas de estos hombres se enfrentan con sus ideales y alrededor de esos conflictos se desarrolla la obra. «LUCIANO: [...] ¡No existe sueño que no choque con la vida!» (p. 646).

Si bien es una obra en prosa, no falta el aliento poético que atraviesa la producción de Juan Ríos. Hay un manejo muy rítmico del lenguaje, tanto en los diálogos como en los monólogos, cuyo contenido los vuelve además muy intensos, pues se ponen en cuestión ideales y valores universales: «CARLOS: No importa lo que hubiéramos sido, lo que hubiéramos querido ser, sino lo que somos. Tuvimos que escoger entre la desesperación y la vergüenza. [...] ¡En otro país, quizás hubiéramos sido místicos [...]! ¡Pero, aquí. [...] la tierra es más fuerte que los sueños!» (p. 548). El final de la obra tiene un remate poderoso con una arenga telúrica de Luciano, el beso final de Carlos y Yolanda, los versos de Vicente (que coincidentemente nos recuerdan a los de su homónimo Huidobro), el Concierto de Cuatro Pianos de Vivaldi y Bach, y la sentencia final: «VICENTE: La imagen de Dios se hace en lágrimas» (p. 649).

La obra dramaturgica de Juan Ríos se aleja intencionalmente del teatro psicológico realista, pues incluso en *Los desesperados* el enfoque es hacia las ideas y las fuerzas sociales. «Prefiero escribir sobre los conflictos provocados por grandes pasiones, que sobre los que constantemente se presentan en la vida cotidiana» (Forgues, 2011, p. 28). Este autor aborda sus asuntos a gran escala, apela a lo grandioso y resonante para explorar la lucha del hombre contra el mundo, a diferencia de Salazar Bondy, que opta por la sátira y lo grotesco. Juan Ríos desdeña las anécdotas referidas a determinado tiempo y lugar, y prefiere recurrir a mitos universales que le permitan indagar en la trascendencia humana. «Escribo para mí mismo lo que me dictan mis ángeles y demonios, no para buscar la aprobación del público o la crítica. [...] Pienso que mi respuesta explica también por qué escojo siempre temas cuyo tratamiento adecuado es extremadamente difícil de lograr. Pero prefiero apuntar al sol que a una cucaracha, aunque existen infinitamente más posibilidades de acertarle a la cucaracha, y no ignoro que la cucaracha está de moda» (Forgues, 2011, p. 26).

2.3. Enrique Solari Swayne: el país más allá de la capital

Enrique Solari Swayne apelará al drama moderno para explorar sus inquietudes sobre el Perú y su identidad. Con dos obras que bastan para dar fe de su maestría técnica en la construcción de dramas (*Collacocha* y *La mazorca*), este autor completa la trilogía de los fundadores de la dramaturgia peruana contemporánea.

Collacocha (1956), drama en un acto y un epílogo, es tal vez la obra más famosa de la dramaturgia peruana del siglo XX. Trata de la inundación de un túnel en construcción que conectaría la sierra y la selva del Perú, y de cómo el ingeniero al mando, Echecopar, en un inicio se niega a interrumpir el trabajo: «Somos un país demasiado salvaje como para hacer esperar al progreso y a la civilización» (Solari Swayne, 1992, p. 28). Sin embargo, cuando la destrucción del túnel es inminente, arriesga su vida para salvar a los trabajadores: «¿Y qué me importan a mí las ideas? Me importan solamente los hombres» (p. 45).

Los ingenieros y obreros que aparecen en la obra representan el empuje y compromiso de los peruanos, quienes juntos se esfuerzan ante la adversidad por abrirse paso en un mundo hostil e impredecible. Cada uno desde su posición, a pesar de los desacuerdos y diferencias, se identifica como colectividad frente a un territorio que poco a poco va haciendo suyo. La figura de Echecopar resalta en tanto líder, que se responsabiliza por sus errores y pone el bienestar de los demás antes que el suyo.

La obra es un todo compacto y fluye sin detenerse hasta el epílogo. Las acciones se encadenan con solvencia y coherencia, y los diálogos son precisos. Los conflictos entre los personajes son verosímiles y están claramente planteados. La retórica implacable atrapa al espectador en el desarrollo de la trama y no lo suelta hasta el respiro final antes del epílogo. De los tres autores de este momento, Solari Swayne es el que mejor maneja la técnica del drama convencional realista moderno. En esta obra en particular, mantiene la verosimilitud sin sacrificar la emoción, y construye el suspenso sutilmente, sin perder el ritmo un instante.

Algo similar ocurre con *La mazorca* (1966), drama en tres actos con el cual se cierra este momento de la dramaturgia peruana. Trata de cómo el hijo de un colono de la selva, al regresar de Lima a visitar a su padre, es convencido por un poderoso hacendado para persuadir a su padre de vender sus tierras: «Yo los he ayudado a cambiar una felicidad vaporosa por una felicidad concreta y palpable» (Solari Swayne, 1966, p. 46).

Es una obra muy similar a *Collacocha*, porque también aparece la lucha del hombre contra el mundo, e igualmente ocurre en el interior del país. La «descentralización» de las obras de Solari Swayne nos habla de un autor que indaga por un país que está más allá de la capital, y muchas veces en conflicto con ella. En ambas obras, la capital

está vista como un lugar ajeno a los retos que impone el territorio mismo, una especie de cabeza que desconoce su cuerpo. La llegada de Alberto representa a una juventud citadina a la que le cuesta ver las diferencias culturales que aparecen en otros contextos. El centralismo miope de la ciudad, que cree que solo hay una forma de civilización y mide el progreso según estándares de uso, comodidad, eficiencia, velocidad, capacidad económica e individualismo, se enfrenta con una visión de la vida que valora el significado de los logros obtenidos en su momento, se adapta a lo que el mundo le ofrece, aprecia las cosas más allá de su valor de uso, sabe darle tiempo a los ritmos de la naturaleza, pone a las personas por delante de lo material y privilegia la vida en comunidad. El enfrentamiento entre estas dos visiones constituye el conflicto principal de la obra; su éxito radica en que el enfrentamiento, además del plano racional, se desarrolla en el plano emocional.

El rol del arriero Pablo es particularmente rescatable, puesto que representa la lucidez de la gente del campo. Por ejemplo, le explica a Alberto que la única forma de hacerse fuerte es echando raíces, y por ello cuando su padre y sus amigos dicen que quieren irse, es de la boca para afuera, porque los sueños tienen su lugar: la actitud es tomar lo que el mundo le ofrece a uno, en vez de vivir pensando en lo que el mundo le puede ofrecer. Solari Swayne logra lo que todo buen drama occidental pretende hacer, desde Sófocles hasta Yasmina Reza: darles voz a puntos de vista radicalmente opuestos y confrontarlos en escena con la autoridad suficiente como para que el público deba evaluarlos seriamente antes de tomar una posición.

Al tratar sobre la vida fuera de la capital, las obras de Solari Swayne amplían la indagación sobre el Perú. Desnudan la tensión latente entre el centro y los márgenes en un país cuya identidad está en constante cuestionamiento y reinvención. El manejo de la técnica del conflicto dramático le permite revelar este choque de intereses y valores de modo lúcido y a la vez emotivo. Las diferentes posiciones que se asumen frente al mundo sugieren que es un mundo en construcción, donde cada uno tiene que hacerse su espacio. El tema del encuentro conflictivo del hombre con su entorno aparece también en las obras de Juan Ríos, solo que en su caso el tono es trágico, elevado y heroico, mientras que en el caso de Solari Swayne el tono es más cercano a la realidad cotidiana.

Cada uno de los tres autores de este segundo momento fundacional contribuye a construir una imagen de país desde diferentes aproximaciones. Si bien Salazar Bondy, desde una posición un tanto más monológica, apela principalmente a la sátira como herramienta para desnudar los modos de funcionamiento de una sociedad atrcada por las apariencias, Juan Ríos y Solari Swayne, desde una posición algo más dialógica, exploran el encuentro entre los ideales y la realidad. El primero lo hace a un nivel mítico, revelando las estructuras profundas que sostienen las interacciones sociales, y el

segundo apela a cronotopos más delimitados por las circunstancias. Son tres diferentes miradas que nos revelan un mismo país.

BIBLIOGRAFÍA

- Durston, Alan (2014). El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950. *Corpus*, 4(2). <http://corpusarchivos.revues.org/1280>. Consulta: 4/3/15.
- Forgues, Roland (2011). *Palabra Viva*. Tomo 4. Lima: San Marcos.
- Itier, Cesar (2000). *El teatro quechua en el Cusco*. Tomo II. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.
- Itier, César (2017). El teatro quechua colonial. En Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, eds., *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia* (pp. 177-210). Volumen 2 de la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, dirigida por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial PUCP y Casa de la Literatura Peruana.
- Martínez Sierra, Gregorio (1928). Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra. *ABC*, 7 de diciembre, pp. 3-4.
- Ríos, Juan (1961). *Teatro*. Lima: Torres Aguirre.
- Ríos, Juan (1963). *Ayar Manko*. Lima: Universitaria.
- Salazar Bondy, Sebastián (1967a). *Comedias y juguetes*. Lima: Moncloa.
- Salazar Bondy, Sebastián (1967b). *Piezas dramáticas*. Lima: Moncloa.
- Solari Swayne, Enrique (1966). *La mazorca*. Lima: manuscrito original.
- Solari Swayne, Enrique (1992). *Collacocha*. Lima: Facultad de Letras UNMSM.

CONFIGURACIONES ESCÉNICAS A MEDIADOS DEL SIGLO XX

Celeste Viale Yerovi

Pontificia Universidad Católica del Perú

El presente ensayo aborda la producción de la dramaturgia peruana de las décadas de 1960, 1970 y 1980, atendiendo tanto a sus componentes temáticos como a los formales (lenguaje, estructura, etc.), con el fin de reconocer un posible abandono de los cánones costumbristas y modernistas utilizados por sus antecesores (expuesto en el ensayo de Sánchez Piérola en este volumen) y la configuración de una nueva tendencia dramática nacional. Se considera, entonces, la influencia que pudieran haber ejercido las corrientes europeas imperantes, especialmente la del absurdo, con su abanico de matices, y la brechtiana. Se indaga, asimismo, si los dramaturgos peruanos suscribieron los principios de la dramaturgia norteamericana de los años cincuenta, marcada por las obras de Arthur Miller y Tennessee Williams, o, si más bien, utilizaron recursos dramáticos de diferente índole sin someterse a alguno en particular.

Se han seleccionado, para un estudio en profundidad, tres autores cuya producción se centra en la escritura teatral entre las décadas del sesenta y el ochenta: Hernando Cortés (Piura, 1928 - Lima, 2011), Gregor Díaz (Celendín, 1933 - Lima, 2001) y Alonso Alegría (Santiago de Chile, 1940). Se tratará también la obra *Ipakankure* de César Vega Herrera (Arequipa, 1936). Además, por la trascendencia y el reconocimiento universal del conjunto de su obra, hemos incluido en el estudio una de las piezas de Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936).

Por otro lado, atendiendo a que esos años fueron de enorme significación en la historia del teatro peruano por el surgimiento de grupos, escuelas, variedad de propuestas y presencia de los movimientos teatrales de la periferia de Lima y del interior del país, nos referiremos también, brevemente, a algunos rasgos de las producciones de otros autores que contribuyeron a alentar y alimentar la ebullición escénica de esa época, la cual, lamentablemente, se fue disolviendo en años posteriores por el surgimiento del terrorismo. Finalmente, hemos visto conveniente mencionar algunos trabajos provenientes de la creación colectiva, una corriente que asumieron algunos grupos de teatro en la segunda mitad del siglo XX, en su búsqueda de nuevas formas de expresión dramática.

1. LAS CORRIENTES DRAMÁTICAS EUROPEAS DE POSGUERRA



Imagen 1. Foto de la puesta en escena de *La cantante calva*, de Eugene Ionesco, dirigida por Paco Caparó, en el Club de Teatro de Lima, 2018. Actores en la foto: Fabiola Coloma, Cintia Díaz del Olmo, Omar del Águila, Santiago Giraldo, José Gómez Ferguson, Jhosep Palomino. Foto de Rubén Suárez. Cortesía del Archivo del Club de Teatro de Lima.

La Segunda Guerra Mundial trajo consigo la adopción, por parte de los intelectuales y artistas europeos de la época, de un pensamiento filosófico de profundo cuestionamiento al orden social y a la lógica que determinaban las acciones humanas. Sus obras lo expresan así, y están marcadas por un sentimiento trágico de angustia, de incredulidad en el hombre y su futuro.

El filósofo y dramaturgo francés Albert Camus (1913-1960) postula, en *El mito de Sísifo* (1942), la imposibilidad que tenemos los seres humanos para manejar las contradicciones de la vida. Afirma que la rutina en que se ven sumidos nuestros actos anula el sentido de la existencia presente y futura, y así, en un mundo sin ilusiones, más bien oscurecido por la monotonía y el desconcierto, buscamos la salvación en el suicidio, en el refugio de las creencias religiosas, o bien en las profundidades de nuestro interior. Solo tomando conciencia de que la existencia es irracional e ilógica y de que el destino no es sino una repetición de lo mismo, podremos procurarnos cierta dosis de libertad.

Estas reflexiones constituyeron los soportes teóricos del llamado «teatro del absurdo» y aunque en sus obras vamos a encontrar distancias que las separan en varios niveles, todas están emparentadas por la presentación de un hombre consumido por la angustia de no encontrarle sentido a su existencia, por la soledad, el miedo al presente y al porvenir.

Como parte de una generación que sobrevivió los horrores de guerra, estos autores compartieron la visión de un mundo carente de sentido y de un hombre incomunicado, empequeñecido ante la inmensidad del universo, encerrado en el mundo que él mismo ha construido, incapaz de transformarlo sin el riesgo de repetirse en la irracionalidad. A los vanguardistas de entonces no les interesa ya contar historias rigurosamente entrelazadas por secuencias; ahora lo importante son las situaciones en las que se hallan colocados los personajes, y la acción cede su importancia a la imagen visual. Para ello, hay que recuperar el valor del cuerpo como transmisor de emociones y encargarle a la palabra acompañar con prudencia las escenas.

Sin embargo, algunos autores no se apartaron totalmente del realismo: permanecieron en el uso de la estructura aristotélica tradicional y el lenguaje armónico, sin dejar por ello el tratamiento de hechos verdaderamente absurdos. En la obra *El malentendido* (1944) de Camus, podemos encontrar un ejemplo claro de ello: el hijo, después de muchos años de ausencia, regresa su casa, ahora convertida en un hospedaje administrado por su madre y su hermana. Espera ser reconocido sin tener la necesidad de decirlo. La madre, que pasa sus días en la rutina de ayudar a su hija a dar muerte a los huéspedes con el fin de robarles sus pertenencias y obtener el dinero para viajar a donde se fue el hermano, no se entera de la llegada del hijo. Entonces, mientras el hijo aguarda que ocurra el milagro, madre e hija preparan el ritual de su muerte.

En la otra orilla se encuentran Samuel Becket (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970), Eugene Ionesco (1909-1994), Harold Pinter (1930-2008) y Fernando Arrabal (1932), considerados los mayores exponentes de la corriente del absurdo. Ellos asumieron con mayor riesgo el tratamiento de las propuestas temáticas y exploraron en las posibilidades de los distintos lenguajes creando una nueva estética para el teatro. En esta línea encontramos obras como *La cantante calva* (1950) de Ionesco, *Fando y Lis* (1955) de Arrabal o *Final de partida* (1958) de Beckett:

CLOV (mirada fija, voz monótona): Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe. (Pausa) Los granos se añaden a los granos, uno a uno, y un día, de repente, forman un montón, un montoncito, el imposible montón. (Pausa) Ya no se me puede castigar. (Pausa) Me voy a mi cocina, tres metros por tres metros por tres metros, en espera de que me silbe. Hermosas dimensiones, me apoyaré en la mesa, miraré la pared, en espera de que me silbe (Beckett, 2006, p. 212).

El encierro, la monotonía, la falta de sentido son temas que se repetirán en esta tendencia. También el anonimato: en algunos casos, los personajes no llevan nombre y se les indica simplemente por un número: «Uno», «Dos», o como «Hombre» o «Mujer», «Él» o «Ella».

2. EL «DISTANCIAMIENTO» DE BERTOLT BRECHT

Víctima también de la guerra, aunque anterior a los autores del absurdo, Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, dramaturgo y crítico, elabora su propia teoría teatral en reacción a lo que él llamaría teatro de la ilusión. La propuesta brechtiana, en oposición al teatro aristotélico, apunta a generar un espectador crítico y reflexivo, obligado a abandonar la comodidad de su asiento para colocar todos sus sentidos en los hechos que transcurren en el escenario, con la esperanza de provocarles un sentimiento de responsabilidad que los impulse a transformar esa realidad observada. Para conseguirlo, Brecht introduce el recurso que se conoce como «distanciamento», con el cual pretende alejar al espectador del estado de fascinación en el que puede verse atrapado durante el desarrollo de la representación, a favor de la movilización de su sentido crítico.

Los personajes brechtianos se presentan en toda la complejidad de las contradicciones humanas: no son ni enteramente buenos ni enteramente malos; son justos e injustos a la vez, valientes y cobardes, seres víctimas de una sociedad mezquina movida por la ambición del poder y del dinero. El teatro brechtiano no es un teatro de individualidades manejadas de manera independiente, cuyos personajes parecen ignorarse, como podría ocurrir en el teatro del absurdo. Es un teatro de seres sociales cuyas vidas están interconectadas por causas y consecuencias. La reacción de Brecht ante la estética imperante lo llevó también a incorporar otras formas de expresión artística como la música, el canto, la coreografía, el verso, combinándolas con el uso de carteles con referencias históricas.

El «didactismo» de Brecht fue cuestionado por los autores del absurdo, alegando que quitaba libertad al espectador para conectarse con su mundo interior.

3. LA REBELDÍA DE LOS AUTORES NORTEAMERICANOS

La depresión, locura, soledad, miedo y otras secuelas psicológicas fueron huellas que dejó la guerra en miles de hombres y mujeres que la sobrevivieron. Los escritores y artistas se encargaron de testimoniar, a través de sus obras, el mundo paralelo que discurría tras su aparente bienestar. En Estados Unidos, a diferencia de Europa, fueron pocos los autores dramáticos de posguerra que sobresalieron; entre estos se distingue Eugene O'Neill (1888-1953), considerado el gran representante de la dramaturgia

norteamericana del siglo XX. Desgraciadamente, tuvo que dejar de escribir a los pocos años de iniciado el conflicto bélico, debido a una enfermedad degenerativa, pero sus trabajos, desde una perspectiva psicoanalítica, alentarán las creaciones de los autores de años posteriores como Tennessee Williams (1911-1983) y Arthur Miller (1915-2005).

Las obras de Williams y Miller son testimonios de una profunda rebeldía ante el sistema materialista y mercantilista, frío e implacable, que llevó a los Estados Unidos a convertirse en una potencia mundial. Williams, al tener que trabajar desde muy joven, pudo conocer en carne propia las vicisitudes de hombres y mujeres de la calle, por eso están tan humanamente reflejados en sus obras. Seres en conflicto, arrastrados por pasiones intensas, bañados de soledad y melancolía: «La nostalgia es por lo que pudieron haber sido y no son» (Chocrón, 1968, p. 68). Su gran sensibilidad y timidez le permitieron manejar con maestría el mundo psicológico que discurría bajo los comportamientos evidentes del pueblo norteamericano, dando lugar a una poética que fascinó al público de Broadway y de diversos países de Europa.

Arthur Miller, en cambio, recurrió a un lenguaje más directo y ácido que le sirvió para criticar el sueño americano que nunca llega, desnudar la falsa perfección de la familia y raspar en la superficialidad de los hechos para decantar lo que se esconde en su interior. Miller se introduce en los laberintos de las relaciones sociales y descubre a hombres y mujeres escondidos en sus mentiras a fin de procurarse un aparente bienestar. Por eso, el teatro de Miller es dolorosamente real. Al igual que las de Williams, sus obras han sido representadas con singular éxito en Broadway y permanecen en cartelera durante largas temporadas.

Queda claro que los autores norteamericanos de posguerra no fueron tan radicales en sus propuestas estéticas como sus pares europeos. No arriesgaron en el manejo del lenguaje, no teorizaron mayormente sobre su práctica ni pretendieron suscribir las corrientes vanguardistas que llegaban del otro lado del mundo. Pero sí bucearon en las profundidades del subconsciente para mostrarnos lo que realmente somos y no lo que creemos ser, exponiendo la tragedia de seres descompuestos por el rigor de las convenciones sociales y la fragilidad de su mundo interior.

4. EL ROSTRO DE LA DRAMATURGIA PERUANA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

Entre las décadas de 1960 y 1980, el teatro nacional da un gran salto gracias, entre otras razones, a la «revolución» teatral ocurrida por las búsquedas de nuevos lenguajes de expresión que tenían lugar al otro lado del continente y que iba cimentando las bases del movimiento teatral latinoamericano, empezando por Brasil, Argentina y Colombia. La agonizante corriente del absurdo fue transfiriendo sus soportes y esfuerzos a favor de una nueva teatralidad que se enriquecía al contacto con apuestas

provocadas por preocupaciones más regionales y locales. Así, el teatro documental, el teatro laboratorio, el teatro campesino, el *happening*, la *performance*, la creación colectiva, van encontrando espacios nacionales donde florecer.

También influyeron en nuestro continente la globalización y el desarrollo de las nuevas tecnologías que permitieron entrar en contacto con los proyectos de Tadeus Kantor (1915-1990), Peter Brook (1925), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936) y Ariane Mnouchkine (1939), cuya influencia fue decisiva para actores, directores, escenógrafos y lumínicos de Lima y el interior del país.

Los dramaturgos, más bien, se mostraron escépticos ante este escenario innovador y fueron especialmente críticos de las apuestas de creación colectiva. Veremos a continuación en qué medida sus obras acogieron, con mayor o menor intensidad, tanto los postulados vanguardistas a los que nos hemos referido como las preocupaciones de los movimientos locales que reclamaban textos menos literarios de situaciones más acordes con una realidad cotidiana en la que pudiéramos vernos reflejados.

4.1. Hernando Cortés (1928-2011)

Actor, director, dramaturgo y crítico, Cortés fue un estudioso y admirador de Brecht, lo que se refleja en su producción dramática. Mantuvo una relación estrecha con el Teatro de la Universidad de San Marcos, donde se desempeñó por varios años como su director académico y escénico, llevando al escenario importantes piezas del teatro universal. Su obra completa fue publicada recientemente en seis volúmenes, de los cuales hemos tomado para nuestro análisis tres piezas de *Fantasmas y otras piezas breves* (1962-1975) contenidas en el quinto tomo, pues estas son una muestra válida de las exploraciones de Cortés.

La expiación de los fantasmas

Las tres piezas están ubicadas en un café. La primera, *Fantasmas I*, tiene como único personaje a una solterona. Mientras bebe, revisa su vida amorosa con amargura, desde sus trece años, cuando se entregó con su ilusión de niña al primer amante y que significó el punto de partida de sus siguientes desencantos:

LA SOLTERONA: ¿Qué quieres que haga por ti? Dímelo, sería capaz de lo que fuese. Nada me importa porque te amo. ¿Comprendes amante? ¡Te amo! Te reías: —Pero qué necesidad existe de que hagas algo por mí. ¿Es que te lo exijo? Yo: —Pero yo lo haría, ¿ves? ¡Cualquier cosa! Él: Eres un encanto, nena. ¡Un encanto! ¿Serías capaz de atravesar a nado la bahía? Eso me daba rabia. Me ponía furiosa (Cortés, 2009, p. 21).



Imágenes 2a y 2b. Afiche y programa de mano de la puesta en escena de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, dirigida por Hernando Cortés en 1964. Foto cortesía del Archivo del Club de Teatro de Lima.

LA METAMORFOSIS

de Franz Kafka

"Declaro solemnemente que muchas veces he deseado convertirme en un insecto; pero al siquiera de eso he sido digno".
FEDOR DOSTOIEVSKI

REPARTO	
ANA	Soledad Mongrut
HIJA	Connie Bushby
MADRE	Mercedes de la Torre
PADRE	Reginaldo D'Amore
GREGORIO SAMSA	Hernando Cortés
GERENTE	Carlos Cisneros
ASISTENTA	Victoria Beltrán
HUESPED 1o.	Javier Rojas
HUESPED 2o.	Raúl García
HUESPED 3o.	Edgardo Balbuena

Adaptación en 2 actos de
Roberto Zerboni

Música	Stockhausen Bartok
Realización Escenografía	Jorge Vilchez Reges
Ayudante de Dirección	Sonia Guzmán
Sonidos	Susana Agüero
Ayudantes de Escena	Guillermo Sisiniegas Alida González Garfias Carlos Cama Demetrio Ricas Alberto Negra
Afiches publicitarios	Gustavo Dieterich
Escenografía	ELGAR
Dirección Escénica	HERNANDO CORTES

11º. ANIVERSARIO

Estreno: 20 de Noviembre de 1964

Encontramos una dolorosa mirada femenina que contrasta las maneras de asumir la relación amorosa entre los géneros, teñida de ilusión y entrega desbocada por parte de la mujer, frente a la predominancia de la atracción sexual por parte del hombre; un desequilibrio que conduce al fracaso y a la culpa femenina, difícil de sobrellevar y acentuada con la soledad y el pasar del tiempo. Al final de su recuento y frente a la reafirmación de la inutilidad de sus años de entrega, la Solterona se despide del recuerdo de sus galanes y, luego de beber los restos de licor asentados en su copa, se dirige al baño a culminar su suicidio.

En *Fantasmas II*, el personaje es un millonario, quien también, debido a un recuento de los fracasos ocurridos en su vida, nos ofrece una secuencia dolorosa de relaciones carentes de cariño, atravesada por el castigo, el interés, la violencia de que fue víctima y lo convirtió en un ser incrédulo, desconfiado y temeroso:

MILLONARIO: ¿Ha visto cómo nos están mirando? Miradas furtivas. Nos espían. Nos vigilan. ¡Quién sabe lo que los atemoriza de nosotros! Quiero decir de mí. ¿Por qué habrían de desconfiar de usted? ¿Qué razones tendrían? La amistad es así. ¡Exige! ¡Ninguna gratuidad! Tenemos que dar mucho de nosotros mismos, entregarnos. Yo no me he casado. ¿Quiere saber por qué? Tengo miedo a los niños (Cortés, 2009, p. 33).

En *Fantasmas III*, El Loco se encuentra sentado en una de las mesas del mismo café sobre la que ha colocado lanas de colores, figuras de pajaritos y pececillos de papel que va tirando al suelo de tanto en tanto. Carga un muñeco de trapo con el que juega, mientras trata de encontrar respuestas a sus preguntas existenciales, enfureciéndose ante la evidencia de pertenecer irremediabilmente a una raza que se aniquila a sí misma y de haber creado un Dios que no le sirve: «EL LOCO: ¿Tan desgraciado soy que ese Dios que inventé de la nada no ha sido siquiera un compañero?» (Cortés, 2009, p. 43). Y en su desesperada soledad increpa a los animales y a la naturaleza: «EL LOCO: ¡Contestad, animales mudos e ignorantes, nefasta naturaleza en que no he encontrado abrigo en que ampararme!» (p. 43).

Al igual que en el teatro de los existencialistas, hay en los tres personajes de esta trilogía el convencimiento de la inutilidad de la existencia. Ni los hombres, ni los animales, ni la naturaleza, ni el mismo Dios sirven de salvación ante la irracionalidad de la vida. Nadie puede explicar el sentido de la presencia del ser humano en el mundo: «MILLONARIO: ¿Sabe lo que es sentirse desgraciado? Un dolor hondo en la boca del estómago y la sorda angustia de no haber servido para nadie» (p. 36). En todos los casos de esa trilogía de fantasmas, los personajes optan por el suicidio; pareciera que en caso de El Loco no es así; sin embargo, el despedazar al muñeco en la parte final de la obra se asume como una figura de su suicidio, ya que el muñeco no es sino el reflejo de sí mismo.

Los tres monólogos de Cortés nos presentan a seres solitarios, descompuestos, víctimas de la indiferencia, la violencia y la incomunicación. En consecuencia, hombres y mujeres escépticos y temerosos, incapaces de establecer relaciones saludables con sus pares. En el prólogo de la edición de este tomo quinto, el director e investigador Ernesto Ráez apunta:

Un claroscuro de fuertes contrastes rige el conjunto de piezas creando una atmósfera agobiante y desgarradora preñada de escepticismo. Las decisiones bordean las del teatro del absurdo ya que no hay desarrollo de un conflicto sino la traducción de una tensión interior que denuncia la inutilidad de la vida y del amor desembocando en niveles neuróticos y psicóticos del mecanismo de negación como única vía de liberación (Ráez, 2009, p. 9).

Ráez no llega a considerar estas piezas como propias del absurdo, y afirma que se trata de personajes realistas que interactúan con el público, creando una suerte de distanciamiento que provoca nuestra reflexión. Sin embargo, estos seres decadentes que vomitan sus desgracias al borde del suicidio bien podrían ser presentados con trazos expresionistas o grotescos propios de las corrientes teatrales del grotesco y del absurdo de la Europa de posguerra.

La oscuridad para esconder la evidencia

En el quinto tomo se incluye también *Oh, Paraíso!* (1964), una pieza cuya particularidad es la de transcurrir en total oscuridad, con dos personajes Él y Ella, y un «extraño efecto orquestal», según indicación del autor.

Él es un visitante que no se sabe bien por qué llega al atardecer al lugar donde Ella vive, una habitación oscura y estrecha, aparentemente atiborrada de objetos con los que Él se irá tropezando a lo largo de su intento por encontrar la salida. La acción transcurre totalmente a oscuras, porque la mujer ha optado por vivir en las sombras: «ÉL: ¡Pero esta tiniebla, este aislamiento! ELLA: ¿Cree usted que la luz la haría sentir a una menos sola? No. La luz es la soledad» (Cortés, 2009, p. 84). Afuera es vana la luz del sol que cae sobre los rostros y los cuerpos, que existen, pero que nadie se interesa en mirar. Entonces la luz no sirve sino para reparar en que estamos totalmente aislados. Pero como debemos encontrarle un sentido a esa supuesta necesidad de luz, nos reafirmamos en la mentira.

La pieza, ubicada en el tercer piso de un inmueble desvencijado, va crujiendo y destartalandose poco a poco. Él trata de sacarla de ese encierro; insiste hasta el punto de declararle su amor, pero Ella persiste en vivir entre tinieblas, porque allá afuera nada ha cambiado. Nada cambiará cuando ella salga: el mundo seguirá su curso tan igual como siempre. Finalmente, Él la abandona con un golpe de puerta y la deja

en un llanto desconsolado que se irá convirtiendo en risa primero y luego en grito de muerte mientras las paredes de la habitación crujen.

Oh, Paraíso!, escrita en París, nos recuerda a *Le Nouveau Locataire* (El nuevo inquilino) escrita siete años antes por el autor rumano-francés Eugene Ionesco. Encontramos entre ellas ciertas semejanzas que nos hacen suponer la influencia que tuvo esta pieza en la creación del autor peruano. En *Le Nouveau Locataire*, el protagonista llega a su casa recién alquilada en un tercer piso; dos empleados van subiendo de a pocos los muebles por la escalera, en tal cantidad que llegado un momento no caben en la habitación; entonces deben permanecer en los pasillos, en la escalera, en la veredas y pistas, causando una gran congestión de tráfico que impide la circulación de toda la ciudad. El inquilino queda atrapado en un reducido espacio, sin posibilidad alguna de movimiento, sobrepasado por sus muebles. Al final de la pieza, ordena a sus empleados que apaguen la luz y él se queda totalmente a oscuras. Como la mujer de la obra de Cortés, el protagonista de la obra de Ionesco termina solo y en sombras, refugiado en un espacio mínimo del que no podrá salir más, cobijado entre sus ya inservibles pertenencias que ha ido acumulando absurdamente a lo largo de toda su existencia.

Cortés nos presenta en las primeras piezas de este volumen monólogos que dejan entrever la angustia que invade al individuo en su confrontación con el mundo, paralizándolo, confinándolo a la soledad y a la muerte.

Arrancando las caretas

En las últimas piezas del volumen, Cortés abandona el soliloquio, el aislamiento y la extrema intimidad para abrir paso al ser social. Sin apartarse del acento grotesco de su estilo, nos presenta al individuo, no aislado o cobijado en sus pesares, sino desenmascarando el subconsciente de quienes forman parte de su entorno más cercano. Es el caso de *¿Y la piedad?*, en que Gabriel, en su habitación-laboratorio, apartado de la fiesta familiar, convoca a cada uno de sus parientes y los somete a un juicio que los empuja a revelar sus vicios, sus mentiras y su ambición. El protagonista, sentado ante un espejo de cara al público, reproduce, con ayuda del maquillaje, las huellas del rostro de cada uno de sus enjuiciados, dejadas como producto de la vileza de sus acciones. Una vez desenmascarados, el protagonista, libre del infierno que le provoca la convivencia con ellos, toma el cuchillo y se lo clava en el estómago. Otra vez, el refugio en la eliminación de la vida, pero en este caso con un componente crítico, cuestionador.

Ernesto Ráez se refiere a Cortés como uno de los autores más importantes y significativos de nuestro teatro; destaca su profundo compromiso con la realidad y la historia nacional, así como su talento en el manejo de las tendencias vanguardistas: «De variado registro, aplica con la misma fluidez y propiedad, el distanciamiento Brechtiano, el teatro de la crueldad y el realismo de confrontación y cuestionamiento.

Sus personajes, diseñados con certeros trazos, emplean un diálogo rico en reflexiones cargadas de acción» (Ráez, 2009, p. 9).

4.2. Gregor Díaz (1933-2001)

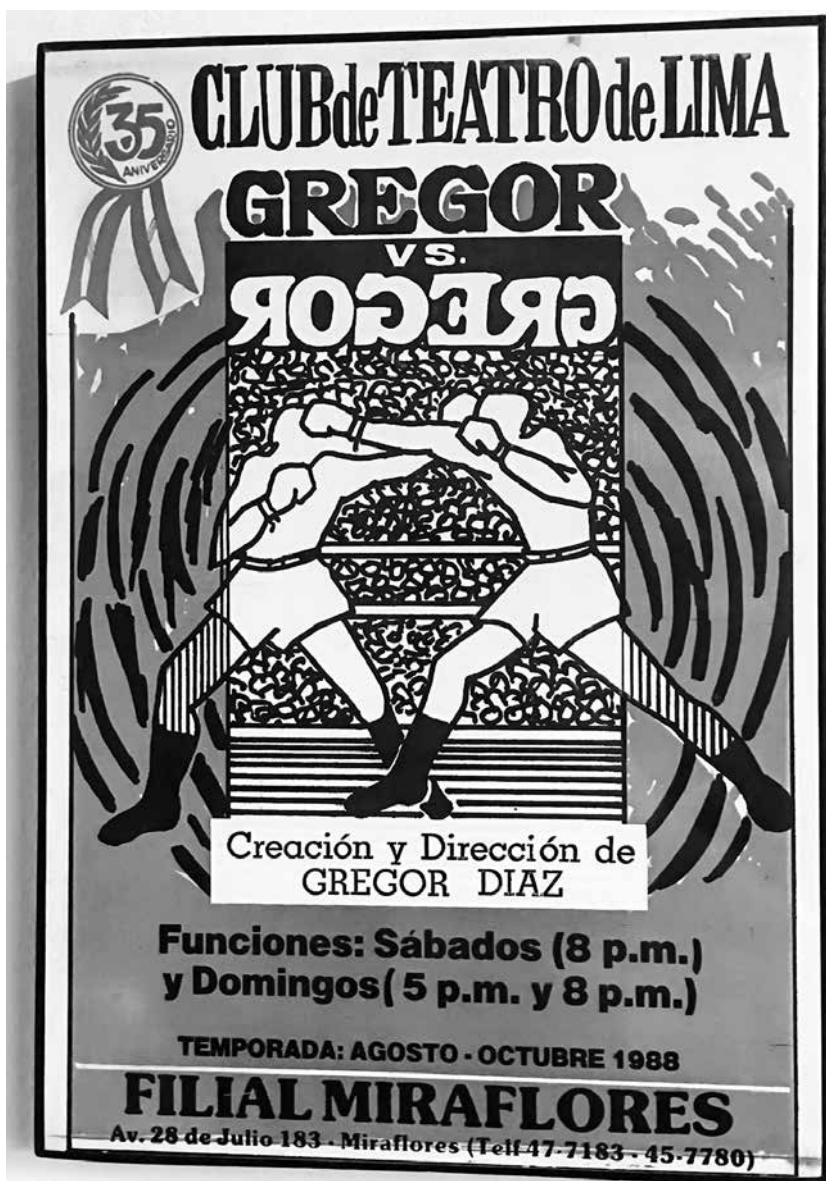


Imagen 3. Afiche de la puesta en escena de *Gregor vs Gregor*, dirigida por Gregor Díaz en 1988. Foto cortesía del Archivo del Club de Teatro de Lima.

Nacido en Cajamarca, se inicia como dramaturgo con las obras *La huelga* (1966) y *Los del 4* (1968). Recibió el Premio Anual de Teatro de la Universidad Mayor de San Marcos con sus obras *Cuento del hombre que vendía globos* (1975) y *Réquiem para 7 plagas* (1979). Fue, además de dramaturgo, un destacado pedagogo y crítico teatral. Aquí se abordará en detalle las dos primeras obras de este autor, así como la pieza *El buzón y el aire* (1985).

Crónica de una repetición

Hacia el año 1930 y bajo el impulso de José Carlos Mariátegui (1894-1930), los obreros peruanos organizados en sindicatos constituían una importante fuerza social de lucha por sus derechos. Sin embargo, las dictaduras de los presidentes Luis Miguel Sánchez Cerro (1930-1932), primero, y de Oscar R. Benavides (1932-1939), después, emprendieron una campaña de desprestigio y persecución en contra de ellos, generando un clima de inestabilidad interna y fragmentación que duró varias décadas.

La huelga (1966) da cuenta de la problemática interna del gremio de la construcción civil, vivida como consecuencia de esta persecución. En la pieza, ubicada en el contexto de la década de 1940, los protagonistas, miembros de la clase obrera, empiezan a sufrir el impacto de la politización de su gremio, cuya directiva se va apartando de los intereses sindicales para adscribirse al interés político, poniendo así en grave riesgo la realización de la huelga, la credibilidad en la dirigencia y su apuesta por la unidad.

El autor termina la obra haciendo una elipsis que nos traslada a diez años después, en tiempos en que el gobierno del general Manuel A. Odría (1948-1956) ofrecía a empleados y obreros su programa de reformas: «Un gobierno del pueblo y para el pueblo, con salud, educación y trabajo». En este marco, encontramos a los personajes de la obra vitoreando y aplaudiendo las promesas reformistas.

Con este salto en el tiempo el espectador no puede menos que entender que la historia se repite. Con cuánta facilidad nos dejamos «encantar» por los discursos y qué difícil puede resultar mantener los compromisos y lealtad gremial ante tanta fuerza contraria. Vemos así cómo los mismos personajes obreros, ya mayores, aparecen en nuevos puestos de trabajo reproduciendo comportamientos antes repudiados: «ZAMBO: (Diez años mayor. Al obrero dos), Agua...! ¡Hasta cuánto voy a esperar... (obrero uno y dos desaparecen por donde entraron). En descansar solo piensan...» (Díaz, s/f-a, p. 33). El Zambo, que fue peón, es ya maestro de obra y reproduce el mismo modelo de explotación que sufrió cuando joven.

A modo de reforzar esta imagen de círculo vicioso, el autor introduce hacia el final de la pieza un estribillo popular: «José se llama el padre y Josefa la mujer y al hijo que tuvieron le llamaron José...» repetida como una cantaleta por los distintos personajes. Al terminar, una voz en *off*, desde un parlante lee una carta a los capitalistas, mientras

los actores enfrentan al público con una mirada fija e inquisidora sostenida hasta que cae el telón.

La huelga es una obra realista de carácter social. Reconocemos en ella rasgos brechtianos por las reflexiones que propone sobre la situación de la clase popular obrera, por las canciones con que airea la obra de tanto en tanto, así como por el distanciamiento que pretende producir al final. Sus personajes están emparentados con los de *El terno blanco* de Alegría —que veremos más adelante—, pues los rebeldes, ante sus propias contradicciones y víctimas de un sistema que los amenaza, no logran consolidar esfuerzos.

Las aguas que corren bajo los pies de una familia urbana

Los del 4 (1968) también está ubicada en los años cuarenta. Transcurre en un típico cuarto de callejón limeño, habitado por una familia deprimida económica y emocionalmente, con un padre que trabaja en provincia, ganando poco y ausente en la vida familiar cotidiana. La madre es lavandera a domicilio y cumple siempre el papel de conciliadora frente a los conflictos suscitados por la situación de carencia y por el desamor de sus hijos por el padre: una hija a punto de prostituirse como posibilidad de concretar sus sueños y un hijo que tiene que procurarse como sea el dinero faltante.

El teatro de Díaz es un teatro político, urbano-testimonial, comprometido con la realidad de su país y con la situación de desventaja de los sectores populares y la clase media empobrecida. Concebido como una herramienta de denuncia para despertar conciencias, es un teatro del oprimido. Comenta Ráez que, luego de sus primeras obras, Díaz pasa a una etapa expresionista en la que se ubican dos de las piezas más renombradas del autor, *Con los pies en el agua* (1973) y *Réquiem para siete plagas* (1979) (que, por motivos de espacio, no podremos analizar aquí en profundidad), donde lleva el expresionismo hasta el borde de lo esperpéntico.

Entre la cercanía y la lejanía

La prosa N° 65 de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), del libro *Prosas apátridas aumentadas*, refleja bien el intenso miedo que nos produce el contacto con los otros: «Por la misma vereda desierta por donde camino, un hombre viene hacia mí, a unos cien metros de distancia. La vereda es ancha, de modo que hay sitio demás para que pasemos sin tocarnos. Pero a medida que el hombre se acerca, el especie de radar que llevamos dentro se descompone, tanto el hombre como yo, vacilamos, zigzagueamos, tratamos de evitarnos, pero con tanta torpeza que no hacemos sino precipitarnos hacia una inminente colisión» (Ribeyro, 1978, p. 69).

De eso nos habla la obra de Díaz *El buzón y el aire* (1985), escrita en la última etapa de su proceso creativo. Dos «desheredados» en medio de la calle, a poca distancia

uno del otro, establecen un diálogo de sordos. El personaje 1 nos cuenta su experiencia de vivir en un buzón al que protege del paso de los carros con una banderita roja de peligro, porque no ha encontrado un sitio donde habitar. El personaje 2, recientemente huérfano de madre, con su permanente mirada al cielo, se debate sobre el sentido de su existencia y sus posibilidades de despegar los pies de la tierra porque todo es un lento, largo e irremediable camino hacia la nada:

1: Ya no quise dormir de pie. ¡Parado, no!, me dije... ¡Con cama! Y cavé más... debajo del buzón...

2: Me rebelo a ser el que soy; porque, ese que soy, no soy. Nada de lo mío es mío... nada me pertenece. Mis pies no serán semillas, no me edificaré... no me detendré... mi alma está hecha de un billón de golondrinas.

1: (Orgulloso) El buzón ya era una casa-dormitorio. ¿Y por qué no una cocina?, me pregunté... Y cavé más... ¡más!

2: ¿Quién soy...? Este mi modo de ser, ¿a quién, sin saberlo, se lo arrebaté? (Díaz, 1990, p. 20)

En este caso, uno busca amparo en el cielo, el otro en las profundidades de un buzón; ambos, lejos del mundo de los hombres. Los dos seres solitarios que hablan sin escucharse nos recuerdan a Clov y Hamm de *Fin de partida* (1957) de Samuel Beckett, dos seres que parecen convivir eternamente condenados el uno al otro. No hay comunicación entre ellos a pesar de la cercanía física.

4.3. Alonso Alegría (1940)

Si bien nació en Chile, se le considera un dramaturgo peruano. Es bachiller en Teatro (1964) y magíster en Dramaturgia y Literatura Dramática (1966) por la Universidad de Yale. Su obra *El cruce sobre el Niágara* (1969), Premio Casa de las Américas, es quizás una de las obras nacionales más representadas a nivel mundial. Además de sus piezas dramáticas, cuenta con escritos sobre dramaturgia producto de su labor como crítico teatral y profesor universitario. Debido a las diferencias temáticas y formales que presentan entre sí, se analizará a continuación *El cruce sobre el Niágara*, *El terno blanco* (1980) y *Daniela Frank* (1981).

Un salto a la libertad

Un hecho ocurrido en 1830, en el cual Jean François Cravelet, de 29 años, realizó la hazaña de recorrer 330 metros sobre una cuerda de alambre suspendida a 48 metros de altura sobre las aguas del Niágara, motivó a Alegría a escribir *El cruce sobre el Niágara*. Blondin —tal como se le conoció al personaje real— es el protagonista de la obra. Un día llega hasta su puerta Carlo, un jovencito, aún menor de edad y admirador desde

pequeño del gran maestro, para proponerle la ejecución de lo que podría ser su más grande hazaña. Esta lo conducirá al triunfo definitivo: volar.

Gracias a los conocimientos de física y a su inquebrantable persistencia, Carlo logra convencer al veterano equilibrista y, a partir de entonces, la obra transcurre en pacientes jornadas de reflexión, estudio y duda. Desafiar al cosmos y a la naturaleza, a nuestras propias limitaciones, resulta el motor que nos empuja a conquistar nuevos retos. Y la imagen de la cuerda extendida a cientos de metros por encima de la furia de las cataratas, con un hombre sobre ella aspirando a cruzarla, nos habla de la insignificancia del hombre frente al universo y la necesidad de enfrentarla para no ahogarnos en la angustia que ello nos produce.

Blondin había cruzado sobre el Niágara de diferentes maneras, todas con una alta dosis de aparente riesgo. Había conseguido el reconocimiento de sus miles de espectadores y saboreado el éxito. Estaba disfrutando de la plenitud de su vida y sus logros profesionales, se había convertido en un héroe y un sabio a la vez. Pero para Carlo las hazañas conseguidas hasta el momento por su maestro no eran sino variantes de una sola y no significaban nada más que permanecer en la comodidad de lo logrado. Cuando las acciones se vuelven rutina, es imprescindible romperla para no ser atrapado por ella y caer en la repetición y el vacío.

CARLO: ¡Le falta poco para cruzar sentado! Pero de eso no se trata, señor Blondin, se trata de pasar cada vez más lejos del cable, más libre, más liviano. Yo lo miro por mi catalejo. El cable a veces brilla con el sol y no se ve. Solo se lo ve a usted, casi flotando, como caminando sobre el vacío... pero siempre se nota que se apoya, que pesa. Un poco, ya no tanto. Usted está aprendiendo solito a sustentarse en el aire. Le falta mucho, claro, pero podría, créamelo, podría salir caminando de repente un día y llegar al Canadá como si nada, sin cable, sin pértiga, sin peso ni nada. ¡Eso sí que sería...! Usted sería un pájaro, un dios (Alegría, 1974, p. 28).

La estética de Alegría alcanza su mejor expresión en la imagen final de estos dos hombres, uno sobre el otro, desafiando el peligro, dándose ánimos hasta los gritos, para vencer el miedo y poder continuar, para no tropezar y avanzar hacia el cumplimiento del sueño. Conmovedor encuentro entre realidad y fantasía, juventud y madurez, ciencia, experiencia y arte. Comunión entre cuerpo, alma y mente. El hombre transformado en una unidad nueva, distinta.

CARLO: No, señor Blondin. Yo no voy a cruzar con usted. No es así. Mire. Lo que hará que cruzar juntos sea posible será crear entre los dos un tercer equilibrista. Ni usted ni yo cruzamos, ni los dos juntos tampoco, sino otro. Un tercer equilibrista, ese va a cruzar el Niágara (pp. 56-57).

Atahualpa del Cioppo, reconocido director uruguayo que residió en Lima hacia el final de los años sesenta y principios de los setenta, en su análisis de *El cruce sobre el Niágara*, luego de resaltar las bondades de la obra y la destreza literaria de Alegría, lo insta a componer también piezas que rescaten el «patrimonio espiritual» de nuestros pueblos (Del Cioppo 1974, IX-XX), lo cual se da en la siguientes obras de este autor.

La teatralidad de lo real maravilloso

En *El terno blanco* (1980), obra inspirada en el cuento «El maravilloso terno de color de helado de crema», de Ray Bradbury, la acción transcurre en el imaginario puerto de Chambalén, al norte del Perú, donde los pescadores artesanales se ven amenazados por la llegada de una compañía procesadora de harina de pescado. Por razones que los pobladores no llegan a comprender, el mar se ha enrarecido y la pesca ha disminuido. Coincidentemente, llegan hasta el lugar tres personajes para convencerlos de vender sus botes a cualquier precio y abandonar de inmediato el lugar antes de quedar en la absoluta pobreza. Algunos de ellos, angustiados frente a la situación, y por no verse en un futuro sin trabajo y sin comida, deciden vender. Sin embargo, Blas, intuyendo que se trata de una artimaña de la propia compañía, decide quedarse a defender lo propio:

BLAS: Le pusieron pura química a las aguas,
o un microbio que mató todo el pescado
para hacernos morir de hambre
para hacernos vender todo
y comprarse por un cobre
nuestras casas, nuestras rocas,
nuestras lanchas, nuestras olas.
¡A ver diga, si se atreve,
que es mentira lo que digo! (Alegría, 1980, p. 6).

El sastre del pueblo, que ha mantenido por años un terno blanco en el escaparate de su tienda, se marcha dejando la prenda en herencia a cuatro de los pescadores. Estos, recordando una vieja historia que contara una anciana del pueblo sobre un traje blanco que otorgaba milagros a quien se lo pusiera, se animan a probarse el terno. Al contacto con él, cada uno experimenta un entusiasmo renovador que los impulsa a volver al mar y disolver el pacto hecho con los forasteros el día anterior. De este modo, el terno blanco se convierte en símbolo de fe y esperanza del pueblo.

Esta historia de pescadores expone la frágil situación en que se encontraba la clase trabajadora de esos años frente a la arremetida de la empresa privada con la anuencia del poder político. Mientras, en el primer acto, el autor nos contagia del entusiasmo y alegría de los pobladores de Chambalén, creándonos la ilusión de la recuperación final,

en el segundo, con el ingreso brutal de los representantes del «orden» que termina por desalojarlos, nos devuelve a la tragedia de nuestra realidad dominada por el interés económico.

Alegría recoge en esta obra elementos del realismo mágico al otorgarle al terno blanco poderes sobrenaturales y convertirlo en una suerte de ángel guardián de Chambalén. Así, dada la creencia popular en los milagros y su adhesión a lo que en ellos se interpreta, los pescadores se subordinan a lo que el traje les indica, la palabra de los invasores se disuelve en esas señales mágicas y emprenden la recuperación de sus lanchas vendidas, se organizan y deciden invertir el último aliento en recuperar su territorio, sus vidas y su futuro. Hasta que los intereses económicos del brazo del poder político y militar repelen con toda su furia las esperanzas de Chambalén.

El terno blanco, la segunda creación dramática del autor, es una crítica directa al abandono de los sectores empobrecidos, obligados a imaginar estrategias para su supervivencia, y lo hace con la teatralidad que le da el verso, la pantomima y los recursos mágicos.

La verdad se vuelve clandestina

Daniela Frank (1981) refiere un caso real consignado por el periodismo norteamericano, el de Janet Cooke, cuyo reportaje «El mundo de Jimmy» apareció en la primera plana del *Washington Post* el 28 de setiembre de 1980. El reportaje causó gran impacto entre los lectores por la crudeza del tema e hizo a su autora acreedora del Premio Pulitzer. El artículo movilizó a la policía de Washington en busca de Jimmy, un niño víctima de las drogas, con el fin de rescatarlo de tan terrible estado. La dificultad para encontrarlo y algunas dudas respecto a la trayectoria de la autora sembraron la sospecha sobre la autenticidad del reportaje: la periodista eventualmente confesó el engaño y el periódico devolvió el premio.

La pieza de Alegría toma esta primera parte del hecho real para crearle una contracara: la búsqueda por parte de Daniela, la protagonista, de la evidencia real que le permita demostrar que lo inventado no es sino una parte ignorada de la cruda realidad en la que vivimos. Pero ya nada será creíble: todos los esfuerzos que ella haga por demostrar que existen cientos de Jimmys en el mundo sometidos a la delincuencia y la promiscuidad, víctimas de una realidad que supera la ficción, no será digno de crédito, no es relevante pasada la novedad de la primicia y menos si es ella quien proporciona la información.

Luego de que sus evidencias son rechazadas por intereses políticos, la protagonista decide convertirse en informante clandestina. Por ello, el autor indica al pie del título de la obra: «Libreto para una función clandestina». Pone énfasis, además, en la atmósfera

que debe conseguirse y las características del espacio en el que debe desarrollarse la presentación: la amenaza externa, el encierro.

En un lenguaje sencillo, pero crudo y directo, la obra de Alegría se desenvuelve en varios planos temporales, entre el pasado lejano y reciente de la protagonista, y su presente; todos ellos se mueven con una arbitraria naturalidad o con natural arbitrariedad. Es un viaje que obliga a un espectador atento y capaz de armar las piezas del relato y de alimentar con su atención la atmósfera tensa e incierta que va generando el relato de una Daniela sobresaltada y temerosa de que en cualquier momento alguien pueda irrumpir en la sala y llevársela.

DANIELA: Y no ha pasado nada y no va a pasar nada. Ahora es solo cuestión de irnos. Volver mañana [el jueves]. Sí. Hoy no me han encontrado, no me han hecho nada y ya estamos terminando este numerito, ¡quizás nunca me encuentren! Pero si algún día me encuentran, les aseguro que me encontrarán haciendo esto que estoy haciendo ahora. Hablando. Diciendo cosas. Es que yo no puedo guardar silencio así no más. Yo no voy a guardar silencio todavía (Alegría, 1981, p. 77).

A lo largo de la trama se van superponiendo, además del narcotráfico y sus vínculos con el poder político, temas y problemáticas que vamos identificando, poco a poco, como muy cercanas. Por esto, la obra ha ido cambiando según los distintos contextos políticos. Así, por ejemplo, en la representación de fines de los ochenta, se habla de la corrupción del primer gobierno aprista (1985–1990); en su última representación se menciona concretamente la participación del Doc —alias de Vladimiro Montesinos—, jefe del Servicio Nacional de Inteligencia (SIN) durante los gobiernos de Alberto Fujimori (1990–2000). Pero en todos los casos la obra nos desvela la frustración de jóvenes peruanos como Daniela, que al no visualizar en su país un horizonte alentador, salen en busca del «sueño americano» y tropiezan pronto con una realidad no esperada: la persecución por su condición de ilegales, la falta de empleo, la discriminación y la soledad.

4.4. César Vega Herrera (1936)

Dramaturgo, cuentista y novelista, este autor arequipeño consigue el Premio Nacional de Literatura Infantil por su obra *La noche de los Sprunkos* (1969) y mención honrosa en Casa de las Américas por *Ipakankure*, en el mismo año. En 1976 obtiene el premio español «Tirso de Molina» por su obra teatral ¿Qué sucedió en *Pasos*?, y recientemente el premio «Julio Ramón Ribeyro» 2012 del Banco Central de Reserva del Perú, con su novela *Bienaventurados los que lavan su ropa* (2012).

En espera del abrazo

En *Ipakankure* (1969), obra en un acto y un epílogo, dos hombres comparten cama y pijama, uno acostado del lado de la cabecera y el otro del lado de los pies, visten el mismo pijama: el primero el saco y el segundo el pantalón. No tienen nombre, simplemente son llamados por el autor «Uno» y «Dos».

Su condición de miseria y la precariedad del cuarto que habitan nos recuerda al tío y sobrino de *La de cuatromil* (1903), del autor nacional Leonidas N. Yerovi (1881-1917). En este parentesco se advierte una continuidad en las preocupaciones de los autores locales por mostrar a los habitantes de la urbe limeña empobrecidos, confinados a las cuatro paredes de un dormitorio. Sin embargo, mientras a Yerovi le interesa acentuar la condición de pobreza material de los protagonistas, *Ipakankure* pone el énfasis en la pobreza emocional, la incomunicación y la soledad. Juntos en una misma cama, con un mismo pijama y tan lejos a la vez, los personajes tienen que adivinar qué quieren decirse, porque no se atreven a establecer una relación franca, una comunicación verbal directa.

DOS: El lunes lo sorprendí observándome de reojo. ¿O él me sorprendió a mí? Bueno, el caso es que a través de sus ojos adiviné que me iba a hablar. Yo me preparé, alisté una respuesta, pero él no movió la boca. Y cuando estuve a punto de pasar a la iniciativa, lo vi tan nada de nada que yo también me quedé mudo. Quizás yo esperaba empezar de sus palabras. Seguro que él también leyó algo en mis ojos (Vega Herrera, 1970, p. 30).

Su incapacidad de comunicarse los lleva a buscar mecanismos para entenderse en la convivencia, como ocurre en las obras del teatro del absurdo: Uno y Dos nos recuerdan a muchos personajes del absurdo ahogándose en un mar de suposiciones antes de atreverse a descubrirse. *Ipakankure* en la obra de Vega Herrera es el ente imaginario que inventa Uno para vincularse con el compañero, y debe llamarlo cada vez que necesita entablar contacto con él. Es necesario crear un personaje imaginario para poder hablar de algo, o simplemente para empezar a hablar.

Como en *Fando y Lis* (1955), de Fernando Arrabal, los dos personajes de Vega Herrera aparecen unidos por una estrecha relación de dependencia. Uno somete a Dos, y este es incapaz de abandonarlo a pesar de las muchas veces que lo intentó. Amor y odio se superponen; al igual que rabia y ternura, amistad y enemistad. Solo al final del primer acto, cuando Uno se despidе de Dos, llega el abrazo; este, incapaz de soportar la ausencia, decide también salir de allí, llevándose a *Ipakankure*, recurso que utilizará en una próxima convivencia.

La poesía de *Ipakankure* fluye detrás de la imagen de estos dos personajes empobrecidos que fallan en sus intentos por encontrarse.

4.5. Mario Vargas Llosa (1936)

Aunque la producción teatral de Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, se hace pública a partir del año 1981 con *La señorita de Tacna* y se despliega con mayor fuerza en las décadas posteriores —no comprendidas en este estudio—, nos tomamos la licencia de incluir una de ellas para su análisis. Elegimos *Kathie y el hipopótamo* (1983), porque viene precedida del texto del propio autor «El teatro como ficción», una reflexión sobre la naturaleza del teatro que constituye un aporte a su mejor entendimiento.

«La verdad de las mentiras»

Kathie Kennety, la esposa de un banquero, ha armado una buhardilla al estilo francés en el último piso de su casa de San Isidro para utilizarla como espacio alternativo al de su vida cotidiana. Allí, durante dos horas diarias, ella y su profesor-escribidor, Santiago, se dedican a dar rienda suelta a sus fantasías, representando, en toda su complejidad y sensualidad, los muchos personajes que hubieran querido ser o las vidas que hubieran deseado vivir. Los dos personajes alternos que acompañan a Kathie y Santiago durante toda la obra son sus obstáculos, aquellos seres que se cruzaron en sus caminos interrumpiendo la conquista de sus sueños. Pero también en ellos, especie de espectros, se descubre la futilidad de sus vidas. Solo alejados de la rutina del mundo social, Kathie y Santiago pueden mostrarse en toda su individualidad, en todas sus contradicciones. «La ficción —dice el autor— es la vida que no fue, la que quisiéramos que fuera, que no hubiera sido o que volviera a ser, aquella vida sin la cual la que tenemos nos resultaría siempre trunca» (Vargas Llosa, 2002, p. 9).

El escape de Kathie y su cómplice a un mundo imaginario es un modo de llenar ese vacío dejado por lo que no pudo ser, una manera de acortar el abismo entre lo real y lo ficticio. Es salvarse de la angustia y la frustración que produce la rutina, de lo que los existencialistas llamaban la vida sin sentido o la nada:

KATHIE: Cuando subo la escalerilla de esta azotea, abajo se quedan, San Isidro, Lima, el Perú, y le juro que entro de verdad en una buhardilla de París en la que solo se respira, arte, cultura, fantasía. Allá abajo se queda la señora llena de compromisos. [...]

SANTIAGO: La verdad es que desde hace tiempo el juego también me gusta y que estas dos horitas, de mentiras que se vuelven verdades, de verdades que son mentiras, también me ayudan a soportar mejor las demás horas del día (Vargas Llosa, 1983, p. 141).

Años después, Vargas Llosa publica su ensayo *La verdad de las mentiras* (2002), ampliando esta teoría.

4.6. Otros autores relevantes

Como Vargas Llosa, varios son los autores que se inician en el campo de la narrativa y luego, subyugados por la magia del teatro, ingresan al campo de la literatura dramática. Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994), reconocido universalmente por la calidad literaria de sus cuentos, fue también uno de ellos. Su obra teatral *Vida y pasión de Santiago el Pajarero*, Premio Concurso Nacional de Teatro 1959, es, para muchos, su trabajo más importante en este género.

Las obras de Ribeyro se mueven dentro del esquema realista, bajo una estructura convencional de secuencia, aireada por actos o cuadros, sin rupturas ni quiebres en la narración de la historia. Sin embargo, curiosamente, en varias de sus *Prosas* (1978), encontramos una afinidad con el sentido de la propuesta del teatro del absurdo.

Hay autores no menos relevantes como Juan Rivera Saavedra (Lima, 1930) —el dramaturgo con mayor cantidad de obras escritas, entre cuentos, novelas y teatro—, cuya pieza *Los Ruperto* (1960) es reconocida como una de las primeras manifestaciones del teatro del absurdo en nuestro país; Alfonso La Torre (Lima, 1927-2002), también cuentista; Sergio Arrau (Santiago de Chile, 1928); Víctor Zavala (Canta, 1932); Áureo Sotelo (Aija, 1935); Julio Ortega (Casma, 1942); y otros más, que aguardarán un estudio más extenso y necesario. La historia del teatro peruano está aún bastante fragmentada y desordenada. Existen vacíos que deben superarse mediante un recorrido minucioso por sus distintas etapas. En cuanto a la presencia de la mujer en la escena nacional y al movimiento teatral en provincias, esta carencia es aún más grave.

5. LA DRAMATURGIA COLECTIVA

Dado que el presente estudio abarca las décadas de 1960, 1970 y 1980, resulta oportuno incluir una breve referencia a las experiencias de creación colectiva, en algunas de sus modalidades llevadas a cabo por grupos de Lima y provincias, puesto que de allí nacieron creaciones dramatúrgicas ya integradas al panorama teatral nacional.

Esta modalidad se inscribe en el marco de búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, la reflexión sobre la importancia del cuerpo, la voz, la palabra, el espacio y los espectadores. Los autores dramáticos son relegados para abrir paso a la creación conjunta de textos que respondan a los intereses específicos de los grupos. Sin embargo, no se trabajó bajo un modelo único. Hubo piezas que nacieron del aporte del conjunto actoral guiado por su director. Recordamos aquí al grupo Telba (1969), con su sugerente puesta en escena *Lucía, Manuel y un viejo cuento* (1981), una tragicomedia muda acompañada de principio a fin por una melodía en acordeón. Por su parte, el grupo Yuyachkani, durante la segunda mitad de la década del setenta, compuso *Allpa*

Rayku, producto de un largo proceso de investigación al interior de las comunidades rurales, bases campesinas y obreras, y del estudio de las manifestaciones culturales populares (música, bailes, danzas, mitos).

En la propuesta de creación colectiva del grupo de teatro Alondra (1981), se rescata la presencia de un dramaturgo, Juan Rivera Saavedra, a quien se invita a participar como un miembro más de la creación, al igual que los actores y el director. Entre todos y sobre la base de un esquema teórico formal del grupo, se eligen temas, se realizan improvisaciones, se construyen textos y se crean obras que, gracias a que el propio grupo las publicara como cuadernillos y programas de mano, han podido ser llevadas a escena por otros grupos: *¿Amén?* (1981), *Dos mañanas* (1982), *½ kilo de Pueblo* (1982), *Ya viene Pancho Villa* (1984) y *De pasar no pasa* (1985).

Cuatrotablas (1971), grupo comunitario y experimental, también lleva a escena temas de carácter político y social, reformulando las técnicas teatrales convencionales. Se inicia como colectivo con la obra de creación grupal *Tu país está feliz* (1971), y continúa hasta la fecha produciendo y recreando textos que respondan a su apuesta de teatro laboratorio.

Las muestras de teatro peruano, iniciadas en el año 1972 y realizadas de manera itinerante en diversos lugares del país hasta el día de hoy, son un testimonio más de la riqueza de la producción de aquellos años. Gracias a su impulsora, la dramaturga nacional Sara Joffré (Callao, 1935-Lima, 2014), se pudo prestar atención a los movimientos teatrales de provincias, desde donde surgieron importantes creaciones propias.

La creación colectiva no fue un camino sencillo; por el contrario, supuso un esfuerzo complejo de búsqueda interesado en ofrecer un teatro con rigurosidad estética desde una perspectiva popular.

6. CONCLUSIONES

Si asumimos al costumbrismo como un retrato crítico a las costumbres más que a los problemas sociales, podemos afirmar que el teatro de las décadas del sesenta al ochenta se ajusta a lo segundo más que a lo primero. Fue un teatro estrechamente vinculado con la realidad social y política no solo nacional sino del continente, un teatro crítico y de denuncia, alimentado por los ideales socialistas latinoamericanos. *Los del 4* y *La huelga* de Gregor Díaz y *El terno blanco* de Alegría se inscriben en esta tendencia. *Daniela Frank*, en años posteriores, cumplirá el mismo objetivo frente a la corrupción, la injusticia y la violencia que llegaron de la mano del terrorismo.

A pesar de sus detractores, la creación colectiva es un aporte en la historia de la dramaturgia nacional que merece ser valorado. Fue un espacio donde se abordaron,

bajo una pluralidad de perspectivas, pero con pasión y verdadero compromiso, los temas nacionales del contexto social y político signado por la injusticia y la violencia.

El mayor esplendor en esta línea se da con las propuestas de los grupos de teatro independiente que asumieron la creación colectiva para buscar un teatro que reflejara, en lenguaje peruano, los intereses de las clases populares. Este fenómeno no solo ocurrió en la capital sino en todo el país con las muestras de teatro peruano, que desde su cuarta edición se realizaron en capitales de los distintos departamentos.

Este movimiento, que recibió influencia brasileña, argentina y colombiana —pues Latinoamérica estaba encontrando su identidad en contenido y forma al tener como telón de fondo su preocupación social— se adhirió también al minimalismo al trabajar un teatro de difusión con mínimos elementos, personajes reconocidos en el ámbito popular (el alcalde, el cura, el policía, el rico, el pobre, etcétera) y un lenguaje oral no exento de humorismo y que llegaba de manera directa a un público que nunca antes fue tan numeroso como en esos momentos.

Sin embargo, y a pesar de lo dicho, lo social no fue la única ruta que eligió la dramaturgia nacional. Sus temáticas también exploran el mundo subjetivo de personajes solitarios, frágiles, afectados de muerte por las carencias de amor, de justicia, comprensión y comunicación, como los tres personajes de *Fantasmas* de Cortés, o la mujer de *Oh Paraíso!* o la Kathie de Vargas Llosa, con su juego de doble vida inventada para poder ser realmente libre.

Contrastando las corrientes de vanguardia con la obra de los autores estudiados, reconocemos algunos puntos de encuentro. Por un lado, el ingreso al mundo subjetivo y psicológico, con personajes desorientados, que intentan encontrarle sentido a la vida, tratando de huir de la angustia que les produce la falta de respuestas, y se esconden en cualquier parte para librarse del reconocimiento en los otros de su propia inutilidad. Este rasgo, proveniente del existencialismo, lo apreciamos con mayor nitidez en las obras de Hernando Cortés, también gran representante del teatro político. Seres atormentados, sin ilusión ni esperanza, que recurren a la muerte por mano propia al avizorar un destino que en nada difiere de su presente.

La obra *El buzón y el aire*, junto con *Ipakankure*, son quizás las que se aproximan más a la propuesta de los absurdos radicales. Personajes habitando un mismo espacio, pero distanciados por su incapacidad de comunicación, actuando solo para sí mismos. Sin embargo, la obra de Gregor Díaz va un paso más adelante que la de Vega Herrera, porque en *Ipakankure* los personajes, al final de la obra, llegan a establecer un contacto a través de un abrazo, mientras que, en la otra, los discursos de cada uno se los lleva el viento, nunca llegan a los oídos del otro.

En cuanto a la estructura dramática, no podemos asegurar que la ruptura del modelo aristotélico encontrado en varias de las piezas estudiadas haya sido producto

de la influencia europea de vanguardia, pero sí constatamos lo que puede haber sido una influencia brechtiana en las obras de Alegría y Díaz.

No encontramos rasgos de parentesco con las piezas de Williams o de Miller, y la exploración en el ámbito del lenguaje tampoco llega a competir con las obras de Adamov, Ionesco o Arrabal.

Consciente o inconscientemente, los autores nacionales han ido incorporando poco a poco rasgos de las distintas corrientes, sin que necesariamente se hayan ajustado a una en particular. Al hacerlo han mantenido una mirada crítica sobre su entorno social y político.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Alonso (1974). *El cruce sobre el Niágara*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Alegría, Alonso (1980). *El terno blanco*. Manuscrito del autor.
- Alegría, Alonso (1981). *Daniela Frank*. Manuscrito del autor.
- Beckett, Samuel (2006). Fin de partida. Trad. Ana María Mox. En *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets.
- Camus, Albert (1953). *El mito de Sísifo: El hombre rebelde*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Lozada.
- Chocrón, Isaac (1968). *Tendencias del teatro contemporáneo*. Caracas: Monte Ávila.
- Cortés, Hernando (2009). *Teatro V: Fantasma y otras piezas breves*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Del Cioppo, Atahualpa (1974). "Presentación" En *El cruce sobre el Niágara*. Lima : Instituto Nacional de Cultura
- Díaz, Gregor (1982). Réquiem para siete plagas. En *Teatro peruano*. Vol. II. Lima: Homero Teatro de Grillos.
- Díaz, Gregor (1990). *El buzón y el aire*. Prólogo. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Díaz, Gregor (s/f -a). *La huelga*. <https://sites.google.com/site/gregordiazd/obras>. Consulta: 15/6/14.
- Díaz, Gregor (s/f -b). *Los del 4*. <https://sites.google.com/site/gregordiazd/obras>. Consulta: 15/6/14.
- Dort, Bernard (1973). *Lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral.
- Esslin, Martin (1961). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Ráez, Ernesto (2009). Prólogo. En *Teatro V: Fantasma y otras piezas breves*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Ribeyro, Julio Ramón (1978). *Prosas apátridas aumentadas*. Lima: Milla Bartres.
- Vargas Llosa, Mario (1981). *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1983). *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (2002). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.
- Vega Herrera, César (1970). *Ipakankure*. Arequipa: Casa de la Cultura de Arequipa.

DIÁLOGOS DEL CUERPO Y FUERZA POLÍTICA: EL CONFLICTO ARMADO INTERNO (1980-2000)

Leticia Robles-Moreno

New York University/Muhlenberg College

Las «condiciones históricas» son creadas y sostenidas por el ser humano
(y serán alteradas por él en un momento dado): las acciones que
suceden delante de nosotros [en el teatro] nos permiten ver cuáles son
estas condiciones.

Bertolt Brecht, *Organum corto para el teatro*

El rol del teatro en el rescate de la memoria histórica y el análisis de la violencia política en el Perú trae consigo la complicidad entre palabra y cuerpo. Junto a cada línea, cada verso, cada parlamento creado por nuestros dramaturgos, asoma el cuerpo, tan vulnerable como resistente en su materialidad. En este diálogo, la dramaturgia como género literario transita entre la potencia verbal y la presencia de cuerpos en escena. Estos elementos emergen frente a los lectores de textos teatrales como una fuerza que activa la imaginación de nuevos mundos: cada obra teatral ubica a sus personajes en un escenario en el que estos materializan sus sueños, sus contradicciones, sus miedos y sus esperanzas. De ahí que la dramaturgia sea, ante todo, una invitación a acompañar a los personajes en escenarios posibles, que toman su primera forma en la lectura y se vuelven tangibles en la puesta en escena. Ahora bien, esta fuerza de la dramaturgia demanda un rol activo por parte del lector o espectador cuando los escenarios imaginados revelan problemas sociales y políticos de la contemporaneidad. En el caso peruano, el teatro ha sido espacio de reflexión ante la violencia que marcó un episodio sangriento de nuestra historia reciente: el conflicto armado interno de los años 1980-2000. Este hecho histórico que sumergió al Perú en dos décadas de convulsión y terror aún persiste como una herida abierta en los inicios del siglo XXI. La sociedad civil aún sufre los estragos de haberse encontrado en medio de los enfrentamientos entre Sendero Luminoso, el Estado y las Fuerzas Armadas peruanas, y grupos paramilitares. En este contexto, el teatro es, a la vez, voz y cuerpo que denuncia y cuestiona la violencia generalizada

durante el conflicto, y memoria viva que recuerda a los ausentes y reclama justicia en los años posteriores. ¿Cómo poner en escena estos temas sin que la reinstauración de la violencia sea más fuerte que la denuncia política? ¿Qué rol juegan los cuerpos de los actores que son, ante todo, presencias que evocan a los ausentes? ¿Qué preocupaciones atraviesan los diálogos escritos por dramaturgos que ponen en escena los conflictos pasados y presentes de un país tan escindido como es el Perú?

Desde sus primeras configuraciones, los choques entre grupos humanos enfrentados por causas y objetivos divergentes han construido el devenir de nuestra historia. En el caso del Perú, los años de la Conquista y el Virreinato sentaron las bases de una república endeble, constantemente amenazada por fracturas internas. Esto se debe, en gran parte, a que el nacimiento del Estado peruano trajo consigo mapas políticos incapaces de incluir activamente a las diversas comunidades, costumbres, ideologías y tradiciones de un país tan múltiple como contradictorio. Las inequidades estructurales originaron proyectos de país divergentes: una divergencia incapaz de resolverse en el diálogo político y que, lamentablemente, ha llevado constantemente al camino de la violencia. Durante el siglo XX, esta violencia política en el Perú ha tomado formas y discursos cambiantes, de acuerdo con los actores sociales que han protagonizado enfrentamientos internos en nuestra historia reciente. Desde la Revolución de Trujillo en 1932 hasta las guerrillas del MIR en los años sesenta, nuestra sociedad ha sido testigo y protagonista de choques cíclicos entre levantamientos populares y represión estatal. Aunque el evento más reciente de violencia política en nuestro país en las décadas de 1980 y 1990 claramente no es el único, debido a sus características es un periodo de especial relevancia para las artes y el teatro, ya que el ensañamiento y la crueldad de los enfrentamientos nos dejó decenas de miles de cuerpos torturados, quemados, desmembrados, masacrados, ejecutados, desaparecidos. En los años ochenta y noventa, el Perú vivió en un constante estado de emergencia, debido a la guerra interna en la que tanto el PCP Sendero Luminoso, el ejército peruano y los gobiernos de turno implementaron estrategias de amedrentamiento y aniquilación que quebrantaron a la sociedad civil. Los gobiernos de Fernando Belaunde, Alan García y Alberto Fujimori respondieron a la violencia terrorista con políticas estatales que instalaron y propalaron una cultura del terror que invadió todos los niveles de la vida en sociedad. Además de los sangrientos eventos que asolaron el interior del país, en la capital, los temidos «coches-bomba» y la destrucción de fuentes de energía sumían a Lima en el miedo y la oscuridad, en un movimiento análogo al cerrar de ojos de la mayor parte de la ciudadanía. En el año 1992, la instauración oficial de las reformas neoliberales del gobierno de Alberto Fujimori no hizo más que empeorar esta situación, al extender la brecha divisoria entre los más ricos y los más pobres y sumar una violencia económica a la violencia política ejercida por el Estado. De esta manera, las últimas décadas de la

historia peruana se han caracterizado por tener una sociedad dividida por el trauma de la guerra interna, la desintegración y posterior intento de reintegración de las instituciones desmanteladas por la corrupción, y las nuevas demandas globales de una economía neoliberal cada vez más implacable y ampliamente extendida.

En este contexto, la práctica dramática reflejó e imaginó escenarios en los que voz y cuerpo se quiebran desde afuera y desde adentro. Si, como afirma Julio Ortega, «La materia de la violencia es el cuerpo» (Ortega, 2008, p. 9), el texto teatral que toca el tema de la violencia se debate entre el impulso de denunciar los excesos cometidos sobre el cuerpo y el riesgo de reiterar esa misma violencia en el escenario imaginado en el texto literario. Y si el texto teatral solamente se completa con la puesta en escena, entonces la responsabilidad que adquiere cada una de sus líneas transforma este género literario en una práctica política, ya que, parafraseando a Ortega, la materia del texto teatral es también el cuerpo. Así, estos textos ofrecen la posibilidad de ser puestos en escena como un ejercicio de denuncia y de memoria, ya que «Los *performances* proveen los “caminos de memoria”, es decir, el espacio de reiteraciones que permite revivir las antiguas luchas por el reconocimiento y el poder que continúan hasta el presente» (Taylor, 2012, p. 142). En el caso de la literatura del conflicto armado interno, el texto dramático es el mejor ejemplo del poder «performativo» de la palabra, o la capacidad de «hacer cosas con palabras»: en el proceso de escritura teatral y la puesta en escena latente que siempre lo acompaña, cada oración trae consigo una acción, o un «decir es hacer» (Austin, 1962, p. 5). La gran fuerza del texto teatral radica, entonces, en la posibilidad del *hacer*, de lograr expandirse y repercutir en la vida contemporánea, ya sea desde la lectura o desde la puesta en escena.

Dada la naturaleza del proyecto del que forma parte, el presente ensayo se enfoca en análisis literarios de textos teatrales: las formas en que la violencia impulsa las acciones de los personajes; los mecanismos internos desarrollados para referir al contexto histórico que enmarca estas acciones; y las resonancias de estos textos en los procesos de memoria que demanda nuestra historia. Sin embargo, es necesario resaltar que en nuestro país existen diversos circuitos de producción y consumo de las letras y las artes, así como formas teatrales basadas no en textos de autor sino en procesos de creación colectiva, acercamientos que han dado lugar a lo que Carlos Vargas Salgado llama «sistemas teatrales heterogéneos» (2011, p. 107). Estos diálogos entre literatura y práctica teatral son cruciales para apreciar el alcance de lo que es el teatro peruano: un espacio que refleja el presente y, a la vez, lo construye.

1. ESCRIBIR EN EL FUEGO CRUZADO: VIOLENCIA POLÍTICA, VIOLENCIA EN ESCENA

Tras una intensa labor de recopilación y análisis de testimonios y documentaciones, el *Informe* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del año 2003 proyectó con métodos estadísticos que más de 60 000 peruanos habían sido torturados, asesinados o desaparecidos entre 1980-2000. La CVR responsabilizó de estos cruentos actos tanto a Sendero Luminoso como al Estado peruano y la sociedad civil. En este sentido, ya que la violencia del conflicto provino de y se diseminó hacia diferentes espacios de la sociedad, es relevante considerar cómo los antecedentes de esta violencia fueron representados en el teatro, y cómo estas representaciones fueron activadas en el contexto del conflicto armado. Los textos del *Teatro campesino* de Víctor Zavala Cataño (1969) ejemplifican este movimiento: escritos como parte de un proyecto estético-político de representar en el teatro los problemas del campesinado a fines de los años sesenta, las historias de revolución y esperanza reflejadas en estos textos fueron retomadas más adelante por militantes de Sendero Luminoso como llamados a su particular visión de la lucha popular¹. Su ideología sintonizó con las obras del *Teatro campesino*, e incluso Sendero Luminoso llegó a producir teatro en las comunidades campesinas y en las cárceles donde ejercía control. Es innegable, entonces, que el teatro de Zavala Cataño funcionó como una «herramienta pedagógica que colabora con una postura política particular» (Valenzuela Marroquín, 2011, p. 169).

Más allá de los dilemas éticos originados por una obra artística que alimentó actos terroristas, esta presencia de la dramaturgia de Zavala Cataño en el devenir histórico del conflicto armado interno subraya el rol del teatro en nuestra historia. Siguiendo los postulados de Augusto Boal, «todo teatro es necesariamente político, porque todas las actividades del hombre son políticas y el teatro es una de ellas» (Boal, 1985, p. ix, mi traducción). En el caso del *Teatro campesino*, el proyecto político concreto es generar un espacio para que los personajes del campesinado tomen una voz clara y denuncien los abusos cometidos contra ellos por los hacendados y las autoridades en la sierra peruana. Influenciado por las revoluciones que surgieron en diferentes partes de América Latina en los años sesenta, el teatro de Zavala Cataño sugiere el camino revolucionario como respuesta a las injusticias sociales.

El *Teatro campesino* está compuesto por siete obras escritas para ser representadas tanto en teatros como en espacios alternativos, con lo cual los requerimientos escénicos son mínimos. A la vez, se presentan personajes sin mayor carga psicológica, ya que son

¹ Este proyecto proselitista concuerda con las decisiones y prácticas ideológicas del dramaturgo Víctor Zavala Cataño, quien llegó a ser miembro del comité central del PCP Sendero Luminoso y fue procesado por la justicia peruana.

más bien tipos genéricos que representan a grupos sociales en conflicto. En contraste, la inclusión de pantomimas, danzas y canciones andinas les da una dimensión cultural más profunda a estas obras, a la vez que funciona como un mecanismo de «distanciamiento» al estilo brechtiano: estos elementos ubican las obras dentro de los procesos histórico-culturales que están detrás de las acciones del presente. Las tres primeras piezas contienen metáforas poderosas en su simplicidad: en «El gallo», el canto del gallo anuncia una nueva jornada de explotación de los campesinos por parte del capataz de una hacienda, quien se menea y canta como un ave de mal agüero. El plan de un joven campesino de asesinar al gallo-capataz, y con él silenciar la inclemencia del reloj, resulta estratégico, pues consigue que el guardián de la hacienda sea el que le dispare al capataz, pensando que es un ladrón de gallinas. En la acotación final, «Los campesinos y el joven se ríen con grandes carcajadas. El cacareo y el alarido del capataz son una misma cosa» (Zavala Cataño, 1969, p. 24), la violencia es una vía de liberación no representada en escena sino narrada. Este doble filtro —el símbolo del gallo y el asesinato fuera del escenario— a la vez difumina y subraya la violencia de la historia. Encontramos un recurso similar en «La gallina», pieza en la cual la brutalidad de la policía, que acusa injustamente a un campesino humilde de haber robado una gallina del patrón, llama a una respuesta violenta ante los abusos verbales y físicos que sufren el campesino y su familia. Sin embargo, un anciano le recuerda al joven campesino, como advertencia, que su padre fue asesinado por rebelarse contra los poderosos. La respuesta final es también solamente sugerida: la pieza termina con el campesino tomando una piedra, supuesta arma del delito, acercándose al cabo en un gesto que puede, o no, terminar en su muerte. «El collar» es aún más sugerente, ya que la pieza presenta la charla trivial de dos patronas dentro de una casa-hacienda: una de ellas acusa injustamente a su sirvienta de haber robado un collar de perlas. Mientras la sirvienta cuenta su historia de maltratos por parte de la patrona, y el acoso del patrón y del hijo del patrón, y termina siendo llevada a la cárcel, las patronas continúan su charla, sin hacer nada por enmendar la evidente injusticia. En estas piezas, entonces, las formas de la violencia emergen de un modo oblicuo, pero no por ello menos impactante.

Las otras cuatro obras del *Teatro campesino* presentan otros niveles de complejidad, pero el mismo interés de denuncia. En «El cargador», un viejo campesino que deja su comunidad a causa de la sequía originada por una minera, parte rumbo a la ciudad de Ayacucho, en donde intenta trabajar como cargador. Una cuadrilla de cargadores lo acoge y, cuando el anciano colapsa por el exceso de trabajo que le da un caballero, no pueden pagarle a un doctor para que lo atienda porque no tienen dinero. Estas escenas están en diálogo con pantomimas de los cargadores que representan los abusos cometidos; a la vez, se escuchan las voces de la unidad obrero estudiantil, que llaman a un mitin para luchar contra las injusticias sociales por medio de la revolución.

Sin embargo, para los cargadores estas son solamente voces vacías: las pantomimas en escena tienen más verdad que los mítines políticos y, con ello, el teatro se entiende como un espacio de mayor fuerza política. Finalmente, los cargadores deciden dejar Ayacucho y volver al campo a trabajar en comunidad. La pieza más larga y más compleja termina con un aura de esperanza y de revolución campesina, con el sonido de los pututos y la imagen de los comuneros retomando las tierras y los cerros. Del mismo modo, «El turno» presenta la historia de los comuneros que se van a la ciudad; por turnos, algunos vuelven y otros no. La apropiación del agua de las comunidades por parte de las mineras empuja a buscar otras formas de subsistencia, pero terminan trabajando en la misma mina que ha destruido su forma de vida. Denunciando esta paradoja, de un modo similar al cuento «Agua» de José María Arguedas, la obra presenta la injusticia de tener que esperar turnos de agua cada dos meses, lo cual hace imposible sostener las chacras:

JOSÉ: [...] ¿Para qué tanto turno? Para que nos quiten la tierra, seguro. Para que vengan con sus cascos y nos digan que estos campos son de ellos también. Para eso. Así se llevaron agua. Vamos a reclamar, dijeron. ¿Cuánto tiempo ya? Pueblo es primero, me dicen siempre, comunidad sabe lo que hace. ¿Acaso pueblo, acaso comunidad va a salvar mi sementera que está muriendo de sed? (Zavala Cataño, 1969, p. 109).

La imagen final de la comunidad que sigue a José y el ingeniero de la mina debilitándose y tosiendo es paralela al final de «El arpista», donde el elefante capitalista (el hacendado) y el zorro administrador (el abogado) maquinan en complicidad la explotación de los campesinos. El simbolismo de los animales remite tanto a formas narrativas míticas como al modo didáctico de la fábula: en ambos casos, la historia es accesible y el giro final —es decir, el gesto revolucionario que puede instaurar un nuevo espacio-tiempo— cifra el mensaje de la obra y de la posible puesta en escena.

Isidoro, el arpista, un indio rebelde a quien el hacendado ha sometido a su servicio a cambio de que su familia pueda trabajar sus tierras, le anuncia a la audiencia que él y su pueblo se van a levantar contra el hacendado al amanecer. En este caso, la música del toril que se acerca a reclamar justicia contrasta con las imágenes de explotación y abuso que pueblan el escenario. Finalmente, en «La yunta», la serie de injusticias que llevan a un joven campesino a perderlo todo e incluso ir a la cárcel, nuevamente a causa de la complicidad entre terratenientes, empresas mineras y autoridades, encuentran una luz de esperanza en las palabras de la esposa embarazada del campesino, quien le dice que su hijo «ya está creciendo». Estas siete piezas imaginan un espacio escénico como reflejo y reflexión del escenario sociopolítico: igualmente reflejan este escenario, reflexionan

sobre el mismo, provocan preguntas y la urgencia de hacer algo para combatirlo. Cada final ofrece cierta esperanza, pero una esperanza basada en la revolución.

Estas reflexiones tienen un cariz distinto en la obra *¿Amén?* de Juan Rivera Saavedra (1930) y el Grupo Alondra (fundado en 1981). Esta es una obra de creación colectiva con autor: una colaboración entre el dramaturgo Juan Rivera Saavedra, los actores Celeste Viale y Antonio Aguinaga, que interpretan a diversos personajes, y el coordinador/director Jorge Chiarella Krüger. Esta colaboración expresa el deseo de acercar a grupos y autores a través de un proceso de creación a partir de improvisaciones, diálogo y reflexiones conjuntas, para mostrar los problemas por los cuales atravesaba la sociedad peruana a inicios de los años ochenta. En el caso de *¿Amén?*, la metáfora histórica es el mecanismo que permite acercarse a la violencia. Siguiendo a Hugo Salazar del Alcázar:

¿Cómo simbolizar la violencia actual desde el registro de la violencia actual? A diferencia del teatro de Sendero que plantea una refracción mimética de su objetivo programático, el registro de la violencia para el grueso del teatro peruano es poliédrico y multidireccional. En esta variedad de registros la explicación de la violencia pasa por la Historia, pasada o reciente, para convertirla en metáfora, elipsis, subtexto o metalenguaje que se inscribe en el texto o imagen teatral (Salazar del Alcázar, 1990, p. 43).

En este sentido, como registro de la violencia, *¿Amén?* opta por un formato que privilegia la multiplicidad de perspectivas. A diferencia del *Teatro campesino*, *¿Amén?* opta por un escenario histórico aparentemente lejano: un pueblo vecino a Judea, en el año 50, bajo la fuerza del Imperio romano. Nuevamente, una acusación injusta revela el abuso de un poder que envuelve a cada miembro de la sociedad. Pedro es acusado de quemar un depósito de trigo, con lo cual ha violado la «ley especial» que sujeta a encarcelamiento y tortura a cualquier sospechoso de destruir bienes comunes. El texto provee información oblicua sobre esta ley, que por esto mismo contiene los rasgos de la legislación de un poder omnipresente y asfixiante. En este contexto, Pedro resume el dilema del enfrentamiento entre actos subversivos y la represión desde el poder: «[...] Porque aquél que siendo del pueblo usa al pueblo como escudo para perjudicarlo, ya no pertenece a él y merece ser condenado. Sin embargo, la Ley está sirviendo para que mucha gente inocente sea maltratada, atropellada, capturada» (Rivera Saavedra & Alondra, 1983, p. 14).

La violencia contra la violencia se hace aún más invasiva cuando engendra conflictos fratricidas. En este caso, el guardia que aprehende a Pedro es Tomás, su amigo de toda la vida, quien le debe la vida de su mujer a Pedro. Para salvarlo, Tomás le ofrece una alternativa que podría acentuar la espiral de violencia: «Pedro, solo conozco dos formas de salvarte de la muerte: declarándote culpable o cargándole la culpa a otro. ¡Elije!»

(p. 15). La figura cristiana de la traición entre compañeros es una de las resonancias religiosas que permite imaginar las formas de la violencia que vivía el país en los años ochenta. Estas resonancias son otro mecanismo que pone en primer plano la violencia cotidiana y estructural de ese entonces, y que a la vez la cubre con un velo de lejanía. Este doble movimiento le exige al lector o espectador un ejercicio de reconocimiento de su propio contexto. Así, dado que la «ley especial» se basa en acusaciones, crea un ambiente de desconfianza entre vecinos, amigos y familias, en un agudo reflejo de la corrosión causada por la violencia política y los efectos que tuvo, y tiene, en la sociedad.

Finalmente, Pedro es declarado culpable, a pesar de que hay testigos de su inocencia, y su muerte se usa como escarmiento para el resto de la comunidad. Casi al pasar, descubrimos que todo sucede «en el mes en que murió aquel hombre en la cruz» (p. 8). En el contexto de la Semana Santa, Pedro, como metáfora de la lucha libertaria del pueblo, y Tomás, como referencia a un poder absolutista e injusto, colisionan como la víctima del sacrificio y el victimario alimentado por la traición, para dar lugar a un nuevo mundo. Curiosamente, ambas fuerzas corren en diversas direcciones a través de los cuerpos de los dos actores, quienes encarnan las diferentes voces y las acciones de cada personaje de esta historia. Así, víctima y verdugo resultan ser roles intercambiables, e incluso fortuitos, en un escenario en el que la gran victimaria es la violencia inabarcable que azota a todo un país. En la escena final, Ana, la esposa de Pedro, pensando en las injusticias cometidas, exclama: «A todo esto tendremos que decir amén...? ¡No! Simón continuará la tarea. Tu muerte no ha sido en vano, Pedro...» (p. 31). Esta obra es, entonces, una invitación a resistir el «amén» de la indiferencia ante una violencia que toca a toda la sociedad. Es un rehusarse a decir «así sea» al repetirse de la historia, y buscar opciones de cambio y justicia social.

Alfonso Santistevan (1955) trabaja una línea similar a este mecanismo de extrapolación histórica. Este dramaturgo, director, educador e investigador teatral se inició como actor en el Teatro de la Universidad Católica, y desde entonces ha llevado una carrera artística ininterrumpida. Dos de sus obras teatrales, *El caballo del libertador* (1986) y *Pequeños héroes* (1988), ofrecen vías de diálogo entre la historia pasada y reciente. Esta fluctuación entre espacios y tiempos logra acercar al lector o espectador a un contexto en el que la violencia estaba llegando a límites extremos: «En el año de su estreno [de *El caballo del libertador*, en 1986], la desesperanza de los protagonistas se transmitía directamente al público, impactado por la lacerante analogía entre la obra y la realidad nacional. Todo lo dicho en ella resonaba en la experiencia del público» (Ráez, 2009, p. 11).



Imagen 1. Puesta en escena de *El caballo del libertador* (obra basada en un relato de Alfonso Santistevan y en las improvisaciones de Maritza Gutti y José Enrique Mavila), dirigida por Alfonso Santistevan en el local del grupo Magia en Magdalena, 1986. Actores en la foto: José Enrique Mavila y Maritza Gutti. Foto de Adrián Arias. Cortesía del autor.

Muchas de las obras de Santistevan han sido escritas en colaboración con los actores que participaron de la puesta en escena, como es el caso de *El caballo del libertador* (1986). Esta obra, basada en un relato del autor y las improvisaciones de los actores Maritza Gutti y José Enrique Mavila, está ambientada en Lima en el presente de los años ochenta². Un profesor vive aislado en una pequeña habitación en una vieja casona limeña, acompañado solamente por Lucha, una prostituta embarazada que, finalmente, se instala en su habitación buscando compañía y seguridad. Insertos en un ambiente de decadencia, ambos esperan un cambio, pero lo único que reciben es un cadáver con el que tienen que convivir. En un gesto dialógico con el pasado, el Profesor asume el rol del Libertador Simón Bolívar y Lucha asume el rol de una india silenciosa que atiende al Libertador. Este contraste entre las imágenes heroicas de una historia deslindada de un presente violento pone en evidencia la decadencia y miseria del aquí y ahora frente a las imágenes épicas de un pasado que parece no pertenecernos. Este modo de representar la violencia es similar a los juegos de roles del *Teatro campesino* y de ¿Amén?, en donde se pone un velo sobre ella, que a la vez la revela. Paradójicamente, este gesto de ocultar para mostrar es doblemente relevante en el contexto limeño, ya que la capital peruana vivía en la oscuridad y el aislamiento, ignorante de los extremos a los cuales había llegado la violencia política en el interior del país. De este modo, el terror que atraviesa el Perú no se debe solamente a la violencia, sino a la falta de certezas y lo absurdo de un conflicto en el que la figura del enemigo no tiene un rostro claro: «Varias veces le he preguntado al Profesor por qué se están peleando afuera. Pero él dice que eso no está todavía en sus libros y que de verdad nadie sabe. Yo tampoco sé ¿no? Pero allá afuera los soldados tienen miedo, la gente tiene miedo, los que han venido del campo tienen miedo. Unos dicen que esta guerra empezó hace mucho tiempo y otros dicen que ya se va a acabar. El Profesor dice que después de esta guerra, ya nada será igual» (Santistevan, 2009, pp. 26-27).

El vacío que deja la violencia y el ambiente de desolación y aislamiento son parte de lo cotidiano, del presente de una historia que «todavía no está en los libros». En este presente elusivo, el enemigo interno, difuso, termina siendo un reflejo de nosotros mismos. Esto hace que los actos de violencia se instalen en un tiempo sin tiempo, aparentemente eterno. Esta ahistoricidad de los hechos de la violencia surge de la dificultad para procesar, verbalizar o representar un presente doloroso. Del mismo modo que Juan Rivera Saavedra y el Grupo Alondra, Alfonso Santistevan encuentra un mecanismo creativo en la metáfora histórica, que distancia a la violencia de los hechos y a la vez la hace palpable. Cuando la violencia actúa demencialmente, la

² Para un referencia a los procesos de creación colectiva en el teatro peruano, ver el ensayo de Celeste Viale en este mismo volumen.

representación de estos límites absurdos solo puede hacerse desde la sugerencia: las explosiones y pérdidas de energía eléctrica en los años ochenta asedian al Profesor y a Lucha, quienes terminan acostumbrándose al sinsentido; dice el Profesor, intentando adivinar dónde han sucedido las explosiones: «Ha sido en la Amargura. Lo sé. La siguiente será en Pescadería. No guarda ninguna lógica. Así es esta guerra que nadie ve, que nadie entiende» (p. 37).

Esta presencia tangible del presente da paso a la escena del Libertador y la india, en una transición a un momento de la historia que resuena en el presente. La agonía del Libertador, quien se queja, delirantemente, de los políticos limeños porque no se ajustan a sus planes libertarios, resume una historia marcada por el enfrentamiento entre facciones a causa de proyectos políticos divergentes. El deseo de poder muere en el cuerpo decadente del Libertador, resaltando la futilidad de aquellas figuras heroicas endiosadas por la historia. En contraste, la india, al compás de un huayno ayacuchano, mediante gestos, movimiento, música y palabras se va transformando en un caballo extraordinario: «Nervio de héroe, mirada de indio y brío de batalla. En el clímax, la India/Caballo hace un giro violento para posar su mirada en el exterior. Entonces sale. Un silencio de muerte se instala y la escena queda a oscuras» (p. 42). A diferencia de lo que «está en los libros», en esta obra la heroicidad mítica está encarnada en el cuerpo de una mujer india, y representa la búsqueda de alternativas aún no contempladas. La imagen mítica del caballo es paralela a la imagen esperanzadora del hijo de Lucha, que le da un nuevo aliento al Profesor: «Siento los latidos atronadores de alguien que heredará esta noche interminable, con su escuelita, su pan simbólico, su terror vertiginoso. (Pausa) Pero también con su Libertador, su guerra noble y sobre todo su caballo. En él le será dado recorrer los campos de la Utopía en la que ahora nadie cree, pero a la que todos se aferran vagamente...» (p. 44).

Este hijo que también «ya está creciendo», ofrece la posibilidad de sobrevivir entre la desesperación y las ilusiones, en medio de las explosiones del terror y los cadáveres: es la posibilidad del triunfo de la vida. Por él, Lucha y el Profesor se van, sin saber a dónde, buscando un lugar mejor para parir al niño. Más que una huida (porque, ¿a dónde huir, si Lima era el refugio aparentemente seguro al que corrían miles de campesinos andinos?) es una búsqueda de una utopía que en los años ochenta parecía más lejana que nunca; sin embargo, no por ello dejaba de impulsar el deseo de vivir y sobrevivir ante la muerte.

Esta sobrevivencia se cuestiona en *Pequeños héroes* (1988), ante uno de los episodios más lamentables de los años de la violencia: la masacre en los penales de El Frontón, Lurigancho y Santa Bárbara en 1986, como medida de represión tomada por el gobierno del presidente Alan García frente al amotinamiento de los presos acusados de terrorismo. La espiral incontrolable de la violencia que engendra más violencia instala,

otra vez, un tiempo sin tiempo, en el cual las diversas rebeliones que fueron sofocadas cruentamente se reflejan unas a otras y se confunden en una sola. Así, Emilia, una maestra de noventa años a punto de suicidarse en una casa desolada en Lima, es a la vez una joven y una niña. Su casa y sus recuerdos son un espacio al que los muertos retornan para revivir antiguos odios y esperanzas. La atmósfera fantasmal de este espacio nos sugiere que solo escuchamos voces de muertos, o que la vida y la muerte ya no pueden distinguirse claramente. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿pueden morir quienes ya están muertos? Como intento de respuesta, *Pequeños héroes* revisita varias décadas de conflictos políticos relacionados con episodios de violencia: la rebelión de los montoneros en los años de Nicolás de Piérola; las diatribas políticas de Víctor Raúl Haya de la Torre y Manuel González Prada; la revolución aprista de Trujillo en 1932; y los movimientos subversivos y contrasubversivos que desencadenaron el terrorismo de los años ochenta. En esta línea, Miguel, novio de Emilia, dice haber muerto en 1932, o tal vez en 1942, mientras que Rubén, un joven estudiante, dice haber muerto en el penal de Lurigancho; sin embargo, sus muertes se confunden y la historia pasada y presente se intersectan en el espacio escénico. El teatro, entonces, como postula Brecht, nos muestra las suturas de la historia, y los procesos que están detrás de cada evento vivido, convirtiéndose en un ejercicio de memoria. Dice Miguel, en respuesta a Emilia, quien le dice que, al olvidarlo, no existe: «Aquí en esta otra vida todo es olvido. Uno se pregunta si existe o no. Uno está simplemente sentado al borde del mar contemplando el oleaje que te devuelve la vida rota. Y así como vienen se van. No se vive dos veces. Pero si te queda un tanto así de pasión, puedes desprenderte de la orilla del mar y echar a andar tras las huellas que fuiste dejando. Es como si estuvieras vivo otra vez» (p. 61).

Estas huellas de la historia son lo que el teatro puede recuperar como ejercicio de memoria, como muestran las historias entrelazadas de Miguel y Rubén. Cuando el padre de Emilia, conservador y déspota, dice que «en otro tiempo» consideraba a Miguel un hombre peligroso «[p]orque era montonero... es decir, anarquista... ¿cómo explicarte? Aprista. Eso es, era un aprista», Rubén replica: «Yo no los consideré peligrosos hasta hace un rato...» (p. 76). El peligro toma muchos nombres a lo largo del tiempo, y estas vueltas de la historia muestran cómo el poder va pasando de una facción a otra: lo único permanente es la violencia.

Como en *El caballo del Libertador*, esta obra reivindica a las «hormigas de la historia»: a los pequeños héroes ausentes en los libros y que caen en el olvido. Dice Miguel sobre Emilia, que vive en un limbo entre la vida y la muerte: «Si ella se va... Si se muere, nosotros desapareceremos, caeremos en el olvido. Solo estamos aquí porque vivimos en ella» (p. 85). Emilia es, pues, la memoria de la historia; ella mantiene vivos a los muertos de las guerras que han marcado a nuestro país. Y, si el olvido es una forma de morir, la escena final es un llamado a los espectadores, quienes ven a Emilia irse para

«dar la lección del futuro» (p. 87) a sus estudiantes, pues, dice ella, «Hay que hacer algo por la vida» (p. 88). El acto de recordar y luchar contra el olvido ofrece una respuesta alternativa que se niega a continuar repitiendo los errores del pasado.

2. FIGURACIONES DE TIEMPOS VIOLENTOS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

El ejercicio de memoria es un continuo compromiso del Grupo Cultural Yuyachkani, grupo de creación colectiva que trabaja desde 1971 y que ha sido reconocido como un referente indispensable del teatro peruano y latinoamericano. *Adiós Ayacucho* (1990), basada en una *nouvelle* de Julio Ortega (1986), fue estrenada en versión teatral de Miguel Rubio con el trabajo unipersonal de Augusto Casafranca. En esta pieza, tres presencias develan las crueldades del conflicto armado interno: Alfonso Cánepa, dirigente campesino muerto y desaparecido; Qolla, danzante de la comparsa de los Capac Qolla de Cusco; y una mujer que acompaña e interviene durante toda la pieza con música. Desde el inicio, la rampa sobre la que se vela la ropa de Cánepa, las flores, velas, incienso y eucalipto, ponen de relieve la preocupación central de esta pieza: la presencia ausente del desaparecido. Aquí, la centralidad del cuerpo como materia de la violencia y como materia del teatro es aún más evidente desde la dificultad, pues, ¿cómo representar un cuerpo ausente en escena? El personaje de Qolla responde a este dilema cuando, literalmente, «se pone (en) los zapatos» de Alfonso Cánepa y le presta su cuerpo y su voz para contar su historia:

ALFONSO CÁNEPA: Vine a Lima a...

QOLLA: ... recobrar mi cadáver...

ALFONSO CÁNEPA: Así comenzaría mi discurso...

QOLLA: ... cuando llegase a esa ciudad... (Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 101).

Cánepa, acusado injustamente de ser terrorista, va a Lima en busca de su cadáver, que ha sido torturado, quemado, mutilado y desaparecido por agentes de la guardia civil de Quinua. Si la *nouvelle* de Ortega se inserta en la literatura de la violencia desde la multiplicidad de voces de los diversos actores del conflicto, en *Adiós Ayacucho* queda claro que, como lo hace Qolla, el rol de los actores es prestar su cuerpo y su voz para darle presencia a las ausencias. Solamente a través de esta transmisión podemos presenciar la muerte de Alfonso Cánepa: «Me estuve muriendo un largo rato, o debo haber estado ya muerto, cuando me cubrieron de rocas y paja brava y me entretuve pensando en mi condición de peruano crédulo» (p. 105). En este caso, los horrores de la violencia se muestran desde la perspectiva del desaparecido; este, aun después de muerto, no encuentra reconocimiento y, como en *Pequeños héroes*, vuelve a morir. En el caso de *Adiós Ayacucho*, Cánepa lleva consigo una carta para el presidente del Perú

para pedirle que le devuelvan su cadáver. En el contexto de la obra, este presidente es Fernando Belaunde, pero tristemente se refleja en cada uno de los presidentes subsiguientes, pues ninguno logra una política sólida de reconocimiento y justicia para los miles de desaparecidos del conflicto armado interno. Yuyachkani acompañó las audiencias de la CVR por calles, plazas y mercados en el interior del país, llevando *Adiós Ayacucho* (junto con otra unipersonal, *Rosa Cuchillo*) para invitar a los sobrevivientes del conflicto a dar sus testimonios para el *Informe final*. Dice Miguel Rubio sobre el trabajo de Yuyachkani con actores sociales desde el teatro para recuperar la memoria de nuestra historia: «Estos avatares de lo vivido nos han lanzado hacia nuevas fronteras, a indagar una vez más en el espacio, a romper los límites con el espectador, a invitarlo a ingresar a un ámbito común donde él también trabaje su cuerpo, y se mueva en el espacio con nosotros» (Rubio, 2008, p. 38). En el teatro de Yuyachkani confluyen, entonces, palabra, cuerpo y acción al servicio de la tarea que es su *leit motiv*: para no olvidar.

Dentro de las crueles paradojas del conflicto armado interno, la búsqueda de Cánepa es doblemente violenta, porque está en pos de un reconocimiento por parte de las mismas autoridades responsables de su muerte. En su recorrido hacia Lima, Cánepa encuentra diversos actores sociales y escenas de dolor por la muerte de tantos, el encarcelamiento de senderistas, la cerrazón de los militares. Su llegada al caos de Lima lo confronta con las miserias de los desposeídos, los mendigos, los mancos, los tullidos; es decir, todos aquellos olvidados en medio del conflicto. Cuando intenta acercarse al presidente para darle su carta, es violentamente reducido por los guardias de seguridad. No solo no es escuchado, sino que se reitera sobre su cuerpo más violencia. Finalmente, acompañado de un niño que se ofrece a ayudarlo, Cánepa llega a la catedral de Lima y decide tomar el lugar de los huesos del conquistador Francisco Pizarro:

El niño me miró a los ojos y me dijo: oye, toda la gente creará que eres Pizarro. Está bien, te traeremos flores. Pero te juro que cuando sea presidente buscaré tus huesos. Juró pálido. (*recoge el candelabro, iluminándose el rostro, y sigue, sobre una grabación que duplica su voz como si saliera de ultratumba*). Mi voz sonó como de otro en la amplia urna. Me escuché a mí mismo y entendí que mi hora era cercana. Ya me levantaré en esta tierra, como una columna de piedra y de fuego. (*Apaga las velas soplándolas*).

Este gesto final reclama una reivindicación frente a la subyugación sufrida desde la Conquista: Cánepa se rebela contra la colonización histórica impuesta violentamente sobre el hombre andino. La esperanza en el niño, similar a los finales ofrecidos por Santistevan, avizora un futuro utópico, y el regreso de un Inkarrí o inca rey que recuperará los pedazos de su cuerpo para instaurar un nuevo orden. El diálogo entre la palabra, el trabajo del cuerpo y la participación política, ofrece modos alternativos de conocer,

entender y articular nuestro pasado reciente; permite el acopio y la transmisión de memorias disidentes que resistan y cuestionen las memorias hegemónicas. Este diálogo complica cualquier certeza —si es que alguna queda— en la capacidad mimética de las artes de representar un referente, o traducir problemas sociales en un discurso accesible y coherente. Las búsquedas del teatro son poliédricas, y en el caso de *Adiós Ayacucho*, «Los cuerpos y los textos de lo real se mezclan en las teatralidades actuales para que la memoria no se borre y la condición humanista no sea un tema en los discursos literarios» (Diéguez, 2007, p. 87).

Con *Adiós Ayacucho* entendemos que los actos corporales, como acción viva, nos sitúan en un aquí y ahora de lo emergente, de la experiencia. El cuerpo presente (o el cuerpo *ausente*, como bien señala Miguel Rubio al pensar en nuestros compatriotas desaparecidos en los años de la violencia), complica cómo recordamos, y cómo *nos* recordamos; la violencia inscrita en el cuerpo (en *nuestros* cuerpos) reclama respuestas, acciones y articulaciones *desde y a través* del cuerpo.

En este sentido, el teatro reflexiona sobre sí mismo y sus propios límites al poner en escena las acciones de la violencia política. Estas preguntas están presentes en el trabajo de Lieve Delanoy, actriz y dramaturga nacida en Bélgica y radicada en el Perú desde 1978. *De tanto volver* (escrita en 1991 y estrenada en 1992 bajo la dirección de Beto Benites) presenta la misma necesidad de darle voz al ausente y reflexionar sobre diferentes periodos históricos entrelazados a través del tiempo. Sin embargo, en este caso, la hiper-conciencia de que el arte teatral no sea suficiente para reflejar tanta muerte y desolación puede llevar al silencio y la inacción: «La actriz-autora lleva la tensión hacia una zona ética del trabajo teatral: qué teatro hacer en medio de un tejido social que se ha desplomado, cómo soportar la experiencia de ser trabajador del entretenimiento cuando los canales de expresión están bloqueados para las víctimas de la violencia y cuando los espectadores no son los sujetos de tales situaciones» (Vargas Salgado, 2012, p. 127).

Como respuesta, Delanoy opta por moverse entre dos niveles históricos: la persecución y genocidio de los gitanos en Europa a mediados del siglo XX y la violencia del conflicto armado interno en el Perú a finales del mismo siglo. El personaje de la Actriz, artista belga que labora en la sierra peruana como trabajadora social, descubre cuando niña las humillaciones a las cuales se somete a los pueblos gitanos, y también que la historia de violencia de los nazis en contra de estas comunidades es similar a la violencia que azota la sierra peruana. La actriz cuenta en contrapunto su historia y la historia de Agapito Huamán Oscco, campesino de Cupisa, comunidad en el departamento de Andahuaylas, asesinado en un juicio popular. Su voz, solidaria con la tragedia de Agapito Huamán, contrasta con la de la antropóloga y la trabajadora social, que la ven como un estudio frío, o como un caso más por archivar cuanta antes.

Del mismo modo que en *Adiós Ayacucho*, *De tanto volver* intenta transmitir la voz de quien no está en escena, pues solamente a través del reconocimiento de estas muertes se abre el camino de la memoria. Dice la Actriz:

Estas son las ropas de Agapito Huaman Oscoco, nacido el 15 de agosto de 1958 y fallecido el 15 de octubre de 1992. Su cuerpo quedó botado dos días en la morgue, porque las autoridades estaban muy ocupadas en un simposio sobre las comunidades campesinas en épocas de violencia.

Mira tu tumba, ni siquiera lleva tu nombre, quisiera hacer un pacto contigo, permite me contar tu historia y yo te sacaré del olvido, aunque no va ser muy fácil sabes. Primero tu nombre AGAPITO HUAMAN OSCOCO, segundo tu eres de Cupisa, y tercero una trabajadora social de Bélgica va a hablar sobre ti, jodido no, quien nos va a escuchar. Y aunque no lo crees, tú y yo tenemos muchas cosas en común sabes, los dos pertenecemos a una raza que tiene que desaparecer para que sobrevivan los mitos y los simposium (Delanoy, 1991, p. 313).

El texto presenta diversas voces en español, quechua y neerlandés, con giros gramaticales que reinstauran tanto la diversidad de los actores integrantes de esta etapa histórica, como la voz de quien escribe en un contexto ajeno, pero que le pertenece más que a muchos. Lieve Delanoy, belga de nacimiento, pero afincada con su familia en la sierra central peruana desde fines de los años setenta, vivió muy de cerca la violencia terrorista que asoló a esa región. Desde esta experiencia, la naturaleza metarreflexiva del texto —Delanoy como reflejo de la actriz belga que cuestiona su propio rol dentro del circuito de ayudas internacionales— ubica el conflicto armado interno dentro de un contexto mayor: las historias de violencia sobre comunidades en diferentes partes del mundo³. La lengua materna enfrenta a la Actriz, por un lado, con un pasado histórico aparentemente remoto, que se hace presente en las injusticias cometidas contra las comunidades quechua hablantes; y, por otro lado, con un presente en el cual el autoritarismo ejercido desde instancias de poder reclama el recuerdo del holocausto que ha marcado la historia universal contemporánea. Dentro de este contexto internacional, la violencia sin nombres, o que pretende borrar nombres, legitima, en la historia de los vencedores, el gesto de sujeción y borradura de comunidades enteras.

³ Hacia 1958, los padres y abuelos de Delanoy vivían en la zona de Maldegem, en un pueblo cercano a la frontera entre Bélgica y Holanda. Uno de los recuerdos de la actriz revela que su familia era simpatizante nazi: la frase en neerlandés («Wat komt die hier doen, zigeuners op mijn w.c., ze gaat hem zeker bevuilen») / «Que viene a ser esta..., gitanos que van a utilizar mi baño, seguro que lo va a ensuciar») con que se humilla a una gitana sobreviviente de un campo de concentración define su infancia.

Finalmente, hay un asomo de respuesta en la canción en quechua de la campesina viuda de Agapito Huamán: «Estaré volviendo si aún vivo / para llevarme la sangre / que yo amo / por los caminos presurosos» [«icharaq kawsallaspaqa / kutiramusaqcha / kuyasqa yawarnillayta / apachakunaypaq»](p. 315). Estas líneas pueden ser leídas en más de un nivel, ya que refieren al hecho de salir de la querencia y volver siempre a ella: es el regreso físico, pero, sobre todo, el regreso metafórico al lugar de origen, a través de la memoria. Más aun, el lugar de origen vuelve a nosotros a través de caminos insospechados: en *De tanto volver*, la violencia en la sierra peruana trae de regreso la violencia nazi vivida por la madre de la actriz. El pasado vuelve al presente, por un lado, a causa de una violencia repetida interminablemente, pero, a la vez, por el trabajo de la memoria, enfrentado incansablemente contra esta violencia negándose a olvidar, con la esperanza de romper el círculo en algún momento de la historia.

Memoria y violencia se entretienen también en *La canción del soldado* de Walter Ventosilla (1959), actor, director, dramaturgo, narrador y artista plástico, actualmente radicado en la ciudad de Nueva York, donde su trabajo ha sido ampliamente reconocido entre los artistas hispanos. En *La canción del soldado* (escrita en 1982 y estrenada en 1985), Marcelina y Emiliana, que son la misma mujer en el pasado y el presente, dialogan con Soldado Uno y Soldado Dos, que son también el mismo personaje en el pasado y en el presente. Estos soldados sin nombre representan a un soldado que es todos a la vez, como lo fueron los miles de soldados que protagonizaron otro lado de la historia de la violencia:

CAMPESINA: ¿Por qué buscas eso que llamas tu identidad? ¿Igual a quién eres?

SOLDADO UNO: A él y tampoco a él...

CAMPESINA: (Interrumpiendo) ¿Por qué no a él?

SOLDADO UNO: Porque me amputaron esa identidad... (Ventosilla, 1998, p. 6).

La importancia de los nombres —de nombrar la identidad— es crucial en los trabajos de reconocimiento del *Informe* de la CVR; así, pronunciar los nombres en escena se convierte en un acto político. A la vez, como en *¿Amén?*, los cuerpos que son uno y muchos reflejan el pasado y el presente, y van contando sus historias del casi mítico «tiempo antes de la guerra». En ese tiempo, el devenir de la vida real es distinto a la parálisis del tiempo presente, que es, nuevamente, el tiempo sin tiempo de los muertos no muertos. En *La canción del soldado* vemos la conciencia de una guerra que cambia a las personas; estas ya no se reconocen a sí mismas, pero entienden que puede haber otras formas de morir. En este caso, perder el nombre y convertirse en «soldado»:

SOLDADO DOS: (Alterado) Y aprendí a levantar la mano sobre la sien como respeto... (El Soldado Uno desde su sitio hace la acción al igual que el Soldado Dos)
Y después a bajarla con un puñal entre los dedos... (El Soldado Uno se ha quedado

saludando militarmente) Y a cantar... (La exasperación va subiendo) Y a cantar que era invencible...

SOLDADO UNO: (Cuadrado militarmente y estático) ¡Uno, dos, tres, cuatro! (p. 20).

El soldado atraviesa un proceso de deshumanización que lo despoja de su nombre; pero a la vez, esta deshumanización proviene también de sí mismo y de sus propios actos: de los cadáveres que lo persiguen, de la violencia que ejerce como soldado, al «solamente seguir órdenes». El soldado busca algo ausente: ¿busca tal vez a quienes le quitaron el nombre? ¿Busca a sus víctimas? ¿Se busca a sí mismo? Quizás la respuesta es que se busca a sí mismo a través de sus victimarios y de sus víctimas: la guerra lo ha unido con aquellas otras partes del conflicto que se reclaman y se sostienen unas a las otras. Finalmente, su muerte es una más entre tantas, una baja más en el fratricidio de la guerra: al quitarse los símbolos militares y vestirse con ropa de campesinos, los soldados recuperan su identidad y se reinstalan como hermanos de aquellos contra quienes la guerra los enfrentó como enemigos.

Para Walter Benjamin, las propuestas contenidas en estas obras serían *revolucionarias* en tanto sitúan el trabajo del artista dentro de los modos de producción actuales, en un proceso de recreación y transformación de estos mismos modos de producción. Estas obras son producto del momento presente y, por lo mismo, se expresan a través de los nuevos medios otorgadas por este presente, con el objetivo de transformar nuestro modo de concebir el futuro:

Para Benjamin, el artista revolucionario no debería aceptar acríticamente las fuerzas existentes de producción artística, sino que debería desarrollar y revolucionar dichas fuerzas. Al hacer esto, está creando nuevas relaciones sociales entre el artista y la audiencia... la tarea del artista revolucionario es desarrollar estos nuevos medios, así como transformar los viejos modos de producción artística. No se trata solamente de impulsar un 'mensaje' revolucionario a través de los medios existentes; se trata de revolucionar los medios en sí mismos (Eagleton, 2002, pp. 57-58, mi traducción).

La canción del soldado, así como las otras obras analizadas líneas arriba, responden a su momento presente con mecanismos artísticos que repotencian la fuerza del teatro como herramienta para reflejar ese presente sin reinstaurar su característica violencia. Sin negarla, le dan un espacio en el cual la lucha contra ella permita imaginar un mejor futuro.

3. UN «DESPUÉS» QUE NO LLEGA: PARA NO OLVIDAR

Dentro de este contexto, el teatro de la violencia ha pasado también por diversas fases que han significado una transformación en sus propuestas. Si en los años ochenta algunos grupos de teatro enfrentaron una disminución de una audiencia temerosa de asistir a una función nocturna, en los años noventa las ofertas teatrales se encontraron con una audiencia de clase media en apariencia económicamente más estable y ansiosa de ingresar a un circuito de consumo de arte. Por otro lado, las artes se reconocieron inmersas en un nuevo contexto global que les permitía acceder cada vez más rápidamente a la información. Surge así una dramaturgia joven y un sector de espectadores jóvenes, que luchan por encontrar una identidad propia. A decir de Roberto Ángeles sobre la nueva generación de dramaturgos, «Esto es lo más importante que ha conseguido esta generación: la identificación del público joven, que se reconoce y proyecta de la platea al escenario en una búsqueda de identidad, que coincide significativamente con la misma búsqueda de identidad de los dramaturgos de esta generación» (Ángeles, 2001, p. 13).

En esta búsqueda generacional, emerge un nuevo tema: la violencia como espectáculo en la era mediática; este, por ejemplo, es el tema central de *Carne quemada* de Jaime Nieto (estrenada en su versión definitiva en 1999) y *Función velorio* de Aldo Miyashiro (estrenada como finalista en el V Festival de Teatro Peruano Norteamericano en el año 2000). Tanto Nieto (1967) como Miyashiro (1976) continúan explorando en su trabajo teatral los extremos a los que está llegando una sociedad cada vez más absorbida por el poder de los medios.

La acción de *Carne quemada* transcurre en el presente, en la ciudad de Chicago. La atmósfera de novela policial o de cine negro detectivesco nos transporta a un espacio diferente al de las obras analizadas previamente, pero que no deja de estar en diálogo con la violencia política que había llegado a todos los ámbitos de la sociedad. En estos nuevos tiempos, la pregunta sería ¿cómo hablar de la violencia cuando esta está en cada esquina, en cada espacio de lo cotidiano? Jaime Nieto responde a este exceso de la violencia desde otro exceso: la figura del asesino en serie. Frente a los macabros crímenes cometidos por este asesino, el periodista que busca contar su historia, el policía que busca atraparlo y el conductor de programa de TV, que quiere lucrar con el espectáculo de su historia, se mueven por intereses personales que se alimentan de la violencia y a la vez alimentan a la violencia del crimen. El amarillismo de la televisión peruana durante la década de los noventa se encarna en Joe Stone, un periodista que no busca la verdad sino la fama, y Nick Tarantino, conductor de un programa televisivo sensacionalista. Joe Stone tiene un aliado en el psiquiatra Medows, ante quien reconoce: «Es bueno que existan crímenes. Hay gente que tiene que vivir de eso». En este caso, el miedo ha pasado a ser algo deseable, como si el terror de la década de 1980 hubiera desensibilizado a una sociedad: esta no desprecia los crímenes

violentos; al contrario, los mira con ojos hambrientos de más violencia. No cambia, sin embargo, la paranoia ante un ataque que puede llegar en cualquier momento, desde cualquier lado, como dice Nick Tarantino: «La violencia es parte de nosotros mismos. Hoy su vecino, mañana tal vez podría ser Ud. ¿O es que no ha pensado que Ud. es un asesino en potencia?»⁴.

Fiel a la naturaleza del tema que desarrolla, Nieto no escatima el exceso de violencia en escena. Las descripciones de los crímenes del asesino en serie dejan poco a la imaginación, de un modo totalmente diferente a las obras en las cuales las escenas de violencia son sugeridas o narradas. La intensidad mediática de fines del siglo XX demanda espectáculos de violencia cada vez más explícita. Nieto reconoce este nuevo aspecto de su contexto y pone a su teatro en diálogo con estas fuerzas contemporáneas. Como en las obras analizadas anteriormente, en *Carne quemada* también tenemos a una de las víctimas, ya muerta, presente en escena hablando sobre su asesinato. Sin embargo, en este caso la mediación se deja de lado y se nos presenta la cabeza desmembrada de la víctima hablando sobre su muerte en un charco de sangre, en una escena donde la sangre, literalmente, «salpica a montones». Desde el exceso de lo macabro, de los cuerpos violentados, y de la conjunción entre sexo y violencia, este texto ofrece diferentes niveles de lectura. Es un *thriller* u obra de suspenso en el cual el espectador quiere saber quién será la próxima víctima del asesino y también es un reflejo de la violencia cotidiana vivida a fines de la década de 1990, ya no solamente en los enfrentamientos militares, sino también en los medios de comunicación. En esta historia dos periodistas ambiciosos y un psiquiatra con poca ética quieren encontrar al asesino por intereses personales; así, la dramaturgia presenta un modo de entender el individualismo extremo que vivimos desde fines de siglo pasado, exacerbado por la cultura neoliberal, consumista, mediática y atomizada que formó parte de la violencia política de ese momento y que aún persiste en nuestra sociedad.

En el cierre de la obra, la pugna para atrapar al asesino entre la policía y los periodistas se guía por la complacencia de la opinión pública, y no por razones de seguridad o de justicia. Como otras tantas obras y tantos contextos, personas inocentes son tomadas como corderos sacrificiales para alimentar el morbo de una sociedad que demanda más espectáculos de sangre. No hemos aprendido nada; periodistas como Joe Stone afirman con cinismo: «solo queda rezar para que Marty siga cometiendo asesinatos...».

Por su parte, el cinismo como resultado del exceso de la violencia atraviesa las líneas de *Función velorio*, donde Aldo Miyashiro intersecta el teatro y el negocio del espectáculo como valores intercambiables. Como el periodista de *Carne quemada*,

⁴ Cita tomada del libreto publicado en la Página de los Dramaturgos del Perú (<http://www.oocities.org/teatroperuano/carne.html>).

Leonardo, un joven escritor, está sediento de fama. Para lograr ser reconocido, convoca a cuatro actores considerados como desechos por la sociedad —una actriz gorda, un actor negro, uno anciano y un niño con retardo mental— para que mueran en escena. Esta sería su obra maestra: la verdad de las muertes traerá publicidad, morbo y exposición mediática: «Una obra para cuatro actores. Una sola función». Como hijo del milenio, Leonardo se mueve entre la búsqueda de un «arte» único y los mandatos del mercado: «[...] Ellos no me regalan su muerte. Yo pago por ellas y pago con creces. Fama, dinero, gloria: quedarán como héroes. Como cuatro mártires del teatro mundial...» (Miyashiro, 2001, p. 398). Su lógica es impecable: ¿para qué vivir si eres invisible, si ya estás muerto dentro de la sociedad? La muerte de quien ya está muerto reaparece y el fratricidio alcanza otros niveles: las muertes se perpetran no con las armas de la guerra sino con la indiferencia de una sociedad marcada por un individualismo salvaje. Reaparecen también la prensa sensacionalista y la televisión comprada como ecos del secuestro de medios del gobierno de Alberto Fujimori; en este caso, las estrategias de la violencia política son más sutiles y, por lo mismo, más invasivas. Los gobiernos totalitarios saben que el embrutecimiento, el silenciamiento, y la invisibilización crean audiencias fáciles de manejar, una estrategia que pervive en nuestros tiempos.

Instaurada en este contexto, la obra de Leonardo es lanzada mediante una conferencia de prensa y anunciada como el espectáculo del siglo:

El Presidente de la República ha comprado entradas preferenciales y considera que es un acto artístico y cultural sin precedentes, el cual demuestra el talento y el ingenio de los compatriotas. Es decir, piensa igual que nosotros. [...] «Función velorio» será transmitida por señal cerrada bajo el sistema *pay per view*. Para los coleccionistas, se venderá la sangre derramada a precios populares... (p. 404).

Esta violencia sistemática, corrosiva, invita a una nueva reflexión metateatral: ¿qué puede hacer el teatro en épocas de violencia? ¿Cómo hablar sobre esta violencia sin reinstaurarla? Aunque no hay respuestas para estas preguntas, sí hay una advertencia sobre el peligro de buscar el exceso de violencia en el arte. En la obra, Luchito, el niño con retardo mental, se ahorca en un arrebato violento la noche anterior al estreno, repitiendo el parlamento que Leonardo ha creado para él, transformado en verdad en el momento de la muerte del niño:

Pareciera que el teatro está vacío, sin gente, sin voces, sin focos, sin alma. Debe ser porque nadie me mira. A lo mejor soy un actor invisible... [...] Mis ojos se están gastando de tanto que no los miran. Mi corazón se está muriendo de tanto que no lo aman. [...] ¡Vamos a morir y, mientras caiga, soñaré con todos los ojos que estarán mirando! (p. 408).

Los actores convocados por Leonardo son invisibles ante la indiferencia de la sociedad, pero, paradójicamente, lo que trae su intenso deseo de ser mirados es más violencia, más miseria, y la muerte como espectáculo.

Ante la muerte de Luchito, Leonardo decide tomar su rol: morirá en escena, llevado por su deseo de fama, aparentemente más fuerte que su impulso vital. Sin embargo, ya en escena, Amanda, la actriz gorda, vacila y no puede seguir con el compromiso de morir: su deseo de vivir la paraliza. Leonardo la anima a continuar, pues la pieza debe terminarse y las muertes deben suceder. En una cadena de hechos fortuitos, Rodolfo, el actor viejo, asesina a Leonardo, y Clara, la esposa de Leonardo, asesina a Rodolfo al final. De este modo el público presencia las cuatro muertes anunciadas. Al final, Clara y su hijo permanecen, pero esta vez el embarazo no es signo de esperanza, sino de una continuidad de la mezquindad del espectáculo de la violencia.

Carne quemada y *Función velorio* muestran cómo el teatro se transforma de acuerdo con los cambios en las condiciones históricas que subyacen a los eventos de la contemporaneidad. No solamente los temas abordados por Nieto y Miyashiro reflejan las características de la era mediática, consumista y neoliberal: también el estilo de sus obras dialoga con mecanismos de producción y consumo artísticos propios de final de siglo. *Carne quemada* ofrece un conjunto de viñetas comparables a las series de televisión de ritmo vertiginoso donde se resalta lo visual sobre lo narrado. *Función velorio* juega con los planos de realidad que separan a la audiencia del espectáculo, borrosos en el caso de los *reality shows* en los que cualquiera puede ser actor. En ambos casos, las piezas de información a las que accede el espectador son fragmentarias, como lo es el material que los medios nos ofrecen hoy en día. En ambas obras, la violencia política no solamente se ejerce sobre los cuerpos de los personajes o de los mismos actores, sino también en sus artefactos de consumo cotidiano.

Esta violencia que lo impregna todo llega incluso a los mundos íntimos en *Dramatis Personae* de Gonzalo Rodríguez Risco (estrenada en 2007 en la Universidad de Yale y en Lima en 2008; y reestrenada en la ciudad de Nueva York en 2010) y *Nuestro propio mundo* de Claudia Sacha (estrenada en 2014 y presentada en el Festival de Artes Escénicas de Lima, FAEL ese mismo año). Rodríguez Risco (1972) y Sacha (1976) han trabajado cercanamente desde el inicio de sus carreras y forman parte de una generación de dramaturgos que explora las complejidades de los conflictos internos en relación con un contexto sociopolítico devastador. Los textos mencionados presentan relaciones íntimas en espacios aparentemente aislados de su entorno, en un gesto que pareciera repetir el individualismo del momento presente. Sin embargo, en realidad, el aislamiento de los personajes solamente resalta el efecto que tiene un mundo externo, marcado por la violencia dentro de sus relaciones personales.



Imagen 2. Puesta en escena de *Dramatis Personae*, de Gonzalo Rodríguez Risco, dirigida por Ernesto Barraza Eléspuru, Break Producciones, en Lima, 2016. Actores en la foto: Alexandra Graña y Stefano Salvini. Foto de Sol Moscoso. Cortesía de Break Producciones.

En el caso de *Dramatis Personae*, tres jóvenes escritores, Lucas, Juan y Marla, se reúnen en el departamento de Lucas para tener sesiones de escritura y batallar contra el bloqueo creativo. Este deseo aparentemente egoísta, sin embargo, obtiene un nuevo significado cuando descubrimos que el departamento de Lucas se encuentra frente a la residencia del embajador de Japón, secuestrada por el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru en 1996. La referencia histórica es clara:

Los eventos de esta obra teatral son ficticios. Sin embargo, también son una recreación imaginaria y amalgamada de dos eventos reales en la historia del Perú: el bombardeo de Tarata (16 de julio de 1992) en el que el grupo terrorista Sendero Luminoso detonó una bomba que mató a 24 personas y destruyó cientos de viviendas; y la crisis de los rehenes de la embajada de Japón (17 de diciembre de 1996) en la que los invitados a una fiesta en la residencia del embajador Japonés fueron tomados como rehenes durante 126 días por miembros del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Los rehenes fueron liberados por la milicia peruana durante una operación conocida como Chavín de Huántar. Los constantes apagones, las bombas, los toques de queda, los racionamientos de alimentos, todos fueron reales (Rodríguez Risco, 2010, s/p).

Así, mientras Lucas, Juan y Marla viven sus mundos de fantasía y comparten sus historias, colisionan, a la vez, con la realidad violenta de un mundo externo. Sus sesiones creativas transcurren entre disparos, bombas y apagones, asumidos como parte de lo cotidiano. Por un lado, ellos buscan refugio en el arte y en sus propias ideas frente a un mundo que se desmorona; pero, por otro, esta decadencia también los está vaciando por dentro. Lucas tiene la oportunidad de escribir sobre la toma de la embajada y crear la próxima gran novela sobre el terrorismo, para la cual tiene «asientos en primera fila». Sin embargo, su parálisis creativa lo enfrenta con la muerte de su hermano, aparentemente a causa de un atentado terrorista. Su apatía contradice la idea de la escritura como necesidad vital de respuesta a la violencia y más bien refleja el caos que difumina las brechas entre realidad y ficción, entre lo ético y lo deshonesto, entre denunciar y lucrar con la muerte de seres humanos. En Lucas percibimos una sensación de nihilismo; esta adquiere sentido cuando descubrimos que la novela sobre la muerte de su hermano, a la cual le debe la fama como «el escritor de la violencia», no refleja la verdad de los hechos: su hermano realmente enfermó de cáncer y Lucas lo ayudó a morir con la ayuda de Juan. La violencia, entonces, toma otros avatares: está presente en la intimidad personal, familiar y amorosa, y asedia a los escritores constantemente.

Este asedio se encarna en la presencia de los personajes de los proyectos de libro de Lucas, Juan y Marla, quienes aparecen en escena para confrontarlos con sus miedos. Los mecanismos del teatro nos permiten acceder a la intimidad de los personajes y nos abren su mundo ante nuestros ojos. De este modo, podemos entrever de qué modo la violencia política ha marcado los espacios interiores de los protagonistas y testigos de esta violencia. Lo que pareciera ser el mirar a la realidad de la ficción para no ver lo que pasa delante de sus ojos es, de hecho, una constante fluctuación entre la violencia de la historia y la violencia ya filtrada dentro de universos interiores. No hay modo de mirar a otro lado: la psique está marcada por esta violencia, y las criaturas que nacen de esta psique no permiten olvidar sus alcances. En el caso de Lucas, revivir las circunstancias de la muerte de su hermano es tanto una obsesión personal como una puesta en escena de aquella violencia que impregna cada gesto cotidiano y cada intento de creación artística:

LUCAS: Si todos los personajes de ficción deben estar basados en alguien real, tendrías que preguntarte: ¿A quién serías capaz de matar para que deje de hablar? Te obsesiona tanto el paralelo con la vida real que te olvidas que detrás de todo se esconde la verdad.

JUAN: Y es bastante obvio, Marla. Siempre hay algo de nosotros en nuestra escritura—(p. 31)

Así, aunque las historias de estos personajes parecen irrelevantes frente a los hechos, su fuerza está, precisamente, en supurar esa realidad violenta en cada una de sus líneas, en debatirse entre el mundo exterior y el interior. Esto sucede en dos niveles: en las historias que los personajes están intentando crear, y en la misma historia que estamos presenciando. En *Dramatis Personae*, entonces, estamos ante un proceso de definir la realidad y de ser definidos por parte de la realidad. En cada asedio de los personajes a sus creadores hay un doble movimiento de crear y ser creados: como lectores/espectadores, somos testigos de un proceso de creación que desafía a la muerte ante nuestros propios ojos. Por tanto, la fuerza política de esta obra es mucho más sutil, pues fluctúa entre el «no hablar de la violencia» y hablar sobre ella al mismo tiempo.

En la última sesión creativa, los tres amigos dejan parte de sí mismos en los otros al compartir sus historias; a la vez, dejan parte de sí mismos en el texto dramático y en la potencial puesta en escena. «Paz» y «silencio» son las palabras con las cuales Lucas, Juan y Marla quieren terminar sus obras; y con ellas, en efecto, concluye *Dramatis Personae*. La reflexión metateatral es compleja de un modo distinto en este caso, en concordancia con procesos creativos contemporáneos que inciden en el «cómo» del proceso artístico y, con ello, le otorgan nuevos niveles de lectura a los temas tratados.



Imagen 3. Puesta en escena de *Nuestro propio mundo*, dirigida por Claudia Sacha en el Teatro Racional, 2014). Actores en la foto: Jackie Vásquez y Juan Carlos Pastor. Foto de Sandra Elías. Cortesía de la autora.

La representación dentro de la representación y la exploración de mundos íntimos es también el tema central de *Nuestro propio mundo*, de Claudia Sacha, obra ambientada en Lima «en un futuro cercano». Javier y Sofía forman una pareja que está encerrada en un sótano mientras afuera se escuchan disparos y explosiones. Este espacio de confinamiento es aún más extremo que el presentado por Gonzalo Rodríguez Risco en *Dramatis Personae*. En este caso nos encontramos frente a un escenario apocalíptico, donde múltiples explosiones han destruido la ciudad. Javier debe salir a buscar latas de comida y recursos entre los escombros, en un ambiente donde se teme por igual ser encontrados por militares o por terroristas. En este espacio que podría remitir a un apocalipsis zombi, Javier y Sofía inventan sus propios mundos en un juego sombrío: imaginan estar en la playa, a punto de casarse, en tiempos más felices. Estos juegos de fantasía se ven interrumpidos por la realidad externa en la forma de ruidos constantes. Javier quiere mantener la fantasía porque sabe que no queda nada afuera; por su parte, Sofía quiere saber qué está pasando en ese entorno, porque no lo visita desde hace mucho tiempo. Dice Sofía: «Yo no sé qué creer. No tengo ninguna información. El único que sabe lo que realmente está pasando eres tú, pero no me dices nada porque piensas que me gusta que me trates como una estúpida muñequita» (Sacha, 2014, p. 53). La descripción de Javier del mundo exterior es la imagen del terror:

Llévate el saco oscuro. Si escuchas disparos, no importa de quién tírate al suelo, aguanta la respiración y abraza un cadáver. No te preocupes. No te va a costar trabajo encontrar uno. Están tirados por todas partes. Pudriéndose, como si fueran basura. Nadie los recoge porque no hay nadie. Solo los militares y los terroristas. Y a esos nada les importa. Te van a matar si te ven. Cualquiera de los dos. Para cualquiera eres un enemigo, porque no eres ni de un bando ni del otro. Te van a matar. Sin dudar, sin hacerte ni una pregunta. [...] Mira con tus propios ojos que todo está destrozado. Que ya no queda nada. Que no queda nadie. Solo los que te quieren ver muerto y los que ya están muertos (p. 66).

A pesar del miedo, Sofía está decidida a salir. Finalmente irrumpen las explosiones y los disparos en el sótano, mientras Sofía intenta calmar el miedo de Javier. Este asalto puede ser literal, con lo cual la pieza terminaría con la muerte de la pareja, o puede ser metafórico. Así, la decisión final de ver la realidad rompe el confinamiento de la pareja y la enfrenta con la verdad del mundo exterior. *Nuestro propio mundo*, entonces, refiere tanto a la intimidad de las relaciones de pareja como al mundo circundante, presente en todos los espacios interiores.

Desde estos universos íntimos hasta los escenarios andinos de explotación y abusos contra el campesinado, y desde los mecanismos mediáticos de la contemporaneidad hasta las tradiciones andinas que acompañan con sus cantos historias de desapariciones,

el teatro es un espacio privilegiado para dar cuenta de los años de violencia en nuestra historia reciente. La voz del texto teatral les otorga voz a quienes vivieron esa violencia, y los cuerpos de los actores le prestan la materialidad necesaria para darle forma a su experiencia. Estas alianzas toman caminos en la palabra escrita y en el escenario que nos permiten preguntar constantemente por qué la violencia reaparece en nuestra dramaturgia: para no olvidar.

BIBLIOGRAFÍA

- Ángeles, Roberto (2001). La identidad de la nueva dramaturgia peruana. En Roberto Ángeles, ed., *Dramaturgia peruana II* (pp. 9-15). Lima: s/e.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon.
- Benjamin, Walter (2007). The Author as Producer. En Peter Demetz, ed., *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (pp. 220-238). Nueva York: Schocken.
- Boal, Augusto (1985). *Theatre of the Oppressed*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- Brecht, Bertolt (1964). A Short Organum for the Theatre. En John Willet, ed. y trad., *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Nueva York: Hill and Wang.
- Delanoy, Lieve (1991). *De tanto volver*. Manuscrito de la autora.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL.
- Eagleton, Terry (2002). *Marxism and Literary Criticism*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Grupo Cultural Yuyachkani (2008). Adiós Ayacucho. En Miguel Rubio Zapata, ed., *El cuerpo ausente (performance política)* (pp. 98-119). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Miyashiro, Aldo (2001). Función velorio. En Roberto Ángeles, ed., *Dramaturgia peruana II*. Lima: s/e.
- Nieto, Jaime (1995). *Carne quemada. Thriller en dos actos*. <http://www.oocities.org/teatroperuano/carne.html>
- Ortega, Julio (2008). Nota del autor a la presente edición. En *Adiós Ayacucho* (pp. 9-12). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani y UNMSM.
- Ráez, Ernesto (2009). ¿Es posible dramatizar el presente inmediato? La metáfora histórica como agente de reflexión frente a las dificultades para dramatizar temas de actualidad. En Alfonso Santistevan, *El caballo del libertador / Pequeños héroes* (pp. 5-18). Lima: Teatro Bellavista.
- Rivera Saavedra, Juan & Grupo Alondra (1983). *¿Amén?* Lima: Alondra Grupo de Teatro.
- Rodríguez Risco, Gonzalo (2010). *Dramatis Personæ*. Manuscrito del autor.

- Rubio Zapata, Miguel (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Sacha, Claudia (2014). *Nuestro propio mundo*. Manuscrito de la autora, s/p.
- Salazar del Alcázar, Hugo (1990). *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Jaime Campodónico.
- Santistevan, Alfonso (2009). *El caballo del libertador / Pequeños héroes*. Lima: Teatro Bellavista.
- Taylor, Diana (2012). *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Valenzuela Marroquín, Manuel Luis (2011). Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. *Alteridades*, 41, 161-174.
- Vargas Salgado, Carlos (2011). «Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000). Estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización». Tesis de doctorado, Universidad de Minnesota.
- Vargas Salgado, Carlos (2012). Para abrir la caja de Pandora: Una aproximación al teatro peruano en el periodo del conflicto armado interno. En Laurietz Seda, ed. y comp., *Teatro contra el olvido*. Lima: Universidad Científica del Sur.
- Ventosilla, Walter (1998). *La canción del soldado*. Manuscrito del autor, s/p.
- Zavala Cataño, Víctor (1969). *Teatro campesino*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

MEMORIA Y CONCIENCIA DEL PERÚ: EL TEATRO DE SARA JOFFRÉ

Laurietz Seda

University of Connecticut-Storrs

Clotilde Sara Joffré González, más conocida como Sara Joffré, nació el 16 de noviembre de 1935 en la Provincia Constitucional del Callao. Su fallecimiento el 16 de diciembre de 2014 dejó un gran vacío en la escena teatral peruana debido a su incansable labor como actriz, directora, dramaturga, crítica, editora y promotora teatral¹. Por 34 años trabajó paralelamente en la Compañía Peruana de Teléfonos y en el quehacer teatral. En 1992 renunció al empleo en esa entidad y se dedicó de lleno a su pasión por el teatro. Se recibió de Bachiller en Artes por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1998 y en 2008 obtuvo su licenciatura en la misma universidad con la tesis «Alfonso La Torre: Su aporte a la crítica teatral peruana»². En 2010 sirvió como jurado en el importantísimo Premio Casa de las Américas en La Habana, Cuba.

Si bien desde muy niña tenía afición por la escena, en 1957 Sara Joffré comenzó su carrera en el Club de Teatro de Lima, dirigido por Reynaldo D'Amore, y debuta como actriz en el rol de Lady Bracknell en *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde. En 1962 actuó en la versión peruana de la famosa radionovela *El derecho de nacer*. Ese mismo año, el grupo Alba pone en escena *En el jardín de Mónica* de Sara Joffré, bajo la dirección de Alonso Alegría. También en 1962 la dramaturga recibió una bolsa de viaje del International Theatre Institute (ITI) y el Consejo Británico, lo que le permitió viajar a Europa y tener la oportunidad de conocer y ver el teatro de ese continente durante un año. Es allí donde descubrió las propuestas y las obras de Bertolt Brecht, que luego difundiría en el Perú. Retornó a Lima en 1963 con nuevos conocimientos y gran vitalidad. Ese mismo año, con el deseo de que los niños disfrutaran de un teatro

¹ Igualmente incursionó en la lírica. Ver su poemario *El Callao* (2007).

² Sara publica en 2012 una compilación de 99 críticas de teatro en el libro titulado: *Alfonso La Torre: Su aporte a la crítica de teatro peruano* (Lima: Ornitórrinco). Si bien los títulos son muy parecidos, la tesis y el libro son dos proyectos completamente distintos.

de calidad que les permitiera participar y pensar, fundó el grupo Homero Teatro de Grillos, precursor del teatro infantil peruano, conformado por Homero Rivera, Roberto Ríos, Aurora Colina, Alejandro Elliot y Sara Joffré. Para este grupo Sara adaptó y representó alrededor de 35 mitos y cuentos, como *Pinocho*, *La gallinita roja*, *El flautista de Hamelín*, *Las ropas nuevas del rey*, *Los picaflores vuelan en el aire*, *El Rey Midas*, *Los Huaris*, *El que hace salir el sol* y *El país de los alimentos o la Leyenda de Mamá Raiguana*. Para preservar estas y otras obras adaptadas y representadas con este equipo, editó diez tomos con el título de *Vamos al teatro con Los Grillos*³. Además, con esa agrupación dirigió obras para adultos, lo cual la convirtió en una de las primeras mujeres en dirigir teatro en la década de los años sesenta.

Como crítica teatral escribió para el diario *El Comercio*. Algunas de las reseñas redactadas para este medio entre los años 1991 y 1998 se encuentran recogidas en el libro *Teatro hecho en el Perú* (2003). También se enfrascó en la tarea de hacer talleres de crítica, generalmente orientados hacia los jóvenes. Joffré fue una apasionada de Bertolt Brecht. Organizó homenajes y talleres dedicados a leer e interpretar las obras e ideas de este dramaturgo alemán que tanto influyó en el teatro europeo y latinoamericano con su teatro político y su técnica del distanciamiento (*verfremdungseffekt*). Brecht proponía la necesidad de que la audiencia se distanciara emocionalmente de lo acontecido en escena para así poder tomar acción con respecto a los problemas sociales y políticos del momento. Para dar a conocer a Brecht y hacer más accesible su obra en el Perú, en los años setenta Joffré comenzó a ofrecer talleres y luego tradujo del portugués *Brecht: una introducción al teatro dialéctico* (1989), de Fernando Peixoto. Estas importantes investigaciones, que influyeron en los teatros colectivos comprometidos política y socialmente como Yuyachkani y Cuatrotablas, culminaron con su libro *Bertolt Brecht en el Perú* (2001).

Entre otros logros mayores de Sara Joffré se distingue la creación, en 1974, del encuentro teatral «Muestra de Teatro Peruano», cuyo propósito exclusivo era dar a conocer a los autores nacionales⁴. En 1986 fundó la «Muestra de Teatro Universitario» y en el año 2000 creó *Muestra: La revista de los autores de teatro peruanos*, con la

³ Joffré también editó y publicó *Cuentos de teatro para niños* con la editorial del Banco Central de Reserva del Perú, dirigido a maestros de escuela. En él se incluyen doce relatos infantiles adaptados al teatro, entre los cuales se encuentran: *El flautista de Hamelín*, *El gato con botas*, *La leyenda de Mamá Raiguana*, y *La leyenda del pájaro flauta*. En 2008 la Biblioteca Nacional del Perú hizo una segunda edición de este importante libro.

⁴ La Muestra de Teatro Peruano es un tipo de festival teatral que «se inicia a partir de la pregunta: ¿Existe un teatro peruano? título con el que Sara Joffré realiza una reunión en [el teatro de] Los Grillos» en el distrito del Callao, el 29 de julio de 1974. La Muestra de Teatro Peruano se continúa realizando en el presente. El dar a conocer y promover el teatro nacional sigue siendo una de las metas principales de este encuentro. No obstante, se han sumado otros objetivos, por ejemplo: el intercambio de metodologías

finalidad de publicar únicamente obras de dramaturgos peruanos, y, de ser posible, acompañarlas de comentarios sobre la puesta en escena o sobre el texto si la pieza no se hubiere estrenado⁵.

Sus más conocidos textos para adultos están recogidos en dos antologías: *Obras para la escena* (2002) y *Siete obras de teatro* (2006)⁶. La primera recopilación incorpora: *En el jardín de Mónica* (1961), *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1961), *Una obligación* (1974), *Una guerra que no se pelea* (1979), *La hija de Lope* (1989), *Niña Florita* (1990), *La madre* (1994), *Camille* (1999) y *Camino de una sola vía* (2000). La segunda antología incluye: *Se administra justicia* (1968), *Se consigue madera* (1968), *Pre-texto* (1968), *Los tocadores de tambor o Parábola del servilismo* (1974), *Pañuelos, bandera, nubes* (1989), *El Lazarillo* (2000) y *Monólogo #1*. Además, publicó individualmente las obras, *Aparecen las mujeres* (2007) y *Diáspora* (2007); póstumamente salió a la luz, *Bagua, ni grande ni chica, simplemente insondable* (2017).

Algunos de sus textos han sido representados con éxito en Europa y América Latina. Su obra *Se administra justicia* (1968), ganó el primer premio del Teatro Universitario de San Marcos en 1969; y su guion *Pañuelos, bandera, nubes* (1989), fue ganador del Primer Premio WDR, un concurso internacional para guiones radiales. En 2010 su obra *Especies*, con el tema de la pedofilia y escrita en colaboración con el grupo Espacio Libre, fue reconocida como mejor obra en la XII Muestra Regional de Teatro Peruano en Ica.

y estéticas en talleres y la creación de foros de discusión entre críticos especializados, participantes y público para evaluar las puestas en escena del encuentro.

⁵ Contra viento y marea, del 2000 al 2014 Joffré editó 24 números de la revista *Muestra*, un trabajo autogestionado. Solo apareció una obra de ella, *Camille Claudel*, en el primer número, lo cual demuestra el total desprendimiento de la autora y su auténtico deseo de dar a conocer a los dramaturgos nacionales. El 26 de setiembre de 2014, Sara organizó un conversatorio en la Casa de la Literatura Peruana titulado «El velorio: La muerte de una revista» donde dio fin a un ciclo de publicaciones y retó a los asistentes a evaluar el progreso y el camino que aún le queda por recorrer al teatro peruano. En febrero de 2015 sale a la luz el número 25 de *Muestra* gracias a la labor de un grupo de jóvenes teatristas (Bertha Ávila, Eder Guardamino, Jamil Nicolle Luzuriaga, Ricardo Olivares, Christian Saldívar y César Vera Latorre) que desean continuar el proyecto de difusión diseñado por Sara. Hasta el momento se han publicado dos números más, el 26 que incluye los textos *Jugando con la nada* de Natalio Díaz y *Nunca estaremos en Broadway* de Sebastián Eddowes y Rodrigo Sandoval; y el 27 que contiene tres obras escritas por Ismael Contreras.

⁶ Las fechas de las obras se refieren al momento en que se escribieron, a menos que se indique lo contrario.

1. JOFFRÉ Y SU PREOCUPACIÓN POR LOS TEMAS NACIONALES



Imagen 1. Retrato de Sara Joffré en escena. Foto de Rosana López Cubas. Cortesía de Diego La Hoz.

En la mayoría de las obras de esta autora podemos apreciar el tratamiento de cuestiones ligadas a la pobreza, las relaciones de poder, la violencia, el género, el racismo, la corrupción, la discriminación, la injusticia y el poder de la imaginación. En *En el jardín de Mónica* (1961) y *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1961) Joffré plantea un mundo poético donde la imaginación funciona como un escape de la dolorosa realidad que rodea a los personajes. Joffré cuenta que dejó de escribir este tipo de obras cuando, en 1962, la autora española Montserrat Roig le comentó que esos dos textos no tenían nada que ver con su país, y «yo me avergoncé y por eso es que en mis otras piezas tú ves cómo cambio el corte poético y la cuestión temática. Me dedico entonces a [buscar] recortes de periódicos sobre cosas que habían pasado en el Perú. Y eso se lo debo a la Montse» (Geirola, 2004, p. 133). Aunque me parece que la crítica de Roig a Joffré fue desacertada, esta empujó a la dramaturga a enfocarse en otra dirección, ya que sus textos posteriores, aunque siguieron planteando preocupaciones universales, tenían como ejemplo los problemas cotidianos del Perú. Años más tarde desfilaban por sus textos personalidades internacionales como el conquistador español Lope de Aguirre en *La hija de Lope* (1989), la escultora francesa Camille Claudel, en *Camille* (1999), el

filósofo alemán Walter Benjamin y el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard en *Camino de una sola vía* (2000).



Imagen 2. Puesta en escena de *La hija de Lope*, de Sara Joffré, dirigida por Jerry Galarreta del grupo Los Tuquitos en Lima, 2017. Actores en la foto: Milsa Maúrtua, Luisa Puente y Fernando Fernández. Foto de Budross Halil Mardini Ramírez. Cortesía de Laurietz Seda.

Una de las características primordiales del teatro de Sara Joffré es que va de lo universal a lo local y viceversa. Ello se puede apreciar en un texto como *La hija de Lope*, en el cual se presenta a Lope de Aguirre, conquistador español que se rebeló contra la Corona y cometió una serie de atrocidades para constituirse en el líder de la expedición en busca de El Dorado. Antes de morir a manos de quienes se sublevaron contra él, mató a su hija Elvira, de trece años, para que no cayera en las garras de sus enemigos. Cuando la obra comienza, estos dos personajes ya muertos se encuentran en una especie de limbo. Lope camina con su cabeza cortada bajo el brazo. Elvira lo lleva atado de una soga y le reclama que la privó de conocer el amor por haberla asesinado tan joven. La lucha por el poder, la violencia y el mestizaje son algunos de los temas que pasan por este drama

escrito en 1989, cuando el Perú se encontraba en medio del conflicto armado que dejó un saldo de más de 60 000 vidas. A mi entender, *La hija de Lope* puede verse como una alegoría de los excesos de la violencia sufrida en la década de los años ochenta.

Años antes, Joffré había escrito el texto *Se consigue madera* (1968) el cual parte de un hecho de la vida real y local para hablar de la pobreza, otro de los temas universales en los cuales incursionó Joffré. El prólogo de la obra merece citarse:

Esta es una historia simple
Simple y de gente común
Común por ser historia corriente
Corriente y común de aún
Que sucedió es muy cierto
Cierto y no lo digo yo
*Salió en un diario de Lima*⁷
Y así es como lo enfocó
«... Sujeto que erigía su casa con madera de ataúdes que robaba...»
Esta historia es la de un hombre
Que por no tener tenía
Tierra ajena que cuidar
Penas, mujer y algo que empezó a pensar
«Lucas Mamani Calderón levantaba su casa en la Quebrada de Chungungo...»
Resulta pues que el «sujeto»
Pensó que algo andaba mal
¡Tanto sitio pa' los muertos!
Los vivos, llorando por un lugar
«El cementerio era el de Cocachacra
El río: El Tambo, trabajaba cerca del
Canal de regadío de la ensenada»
Y así se tejó este cuento
De muertos, vivos, cajones...
Y, señores, yo lo siento,
Si al contarlo, le mezclé mis emociones. (Joffré, 2006, pp. 61-62)

La modestia característica de Sara le hizo plantearle al entrevistador Gustavo Geirola que, a partir del ya mencionado comenario de Roig, se dedicó a escribir sobre noticias aparecidas en los periódicos. No obstante, como se percibe en el prólogo citado, su teatro no se convirtió en realista, histórico o documental. Sin apartarse de la experimentación técnica, comenzó a criticar y a denunciar los males sociales del Perú. Joffré hace uso de las técnicas brechtianas del distanciamiento como la presencia de un prólogo,

⁷ El énfasis es mío.

la canción que canta Lucas (el protagonista), el minimalismo y la sugerencia del uso de oscuros para hacer los cambios de escena. Ello demuestra la habilidad técnica de la dramaturga para apartarse tanto del realismo como del simbolismo prevalentes en ese momento en la escena peruana.

Se consigue madera trata el tema de la precariedad económica del protagonista y cómo este debe recurrir a robar la madera de los ataúdes para poder tener un techo para él y su mujer. También en *Una obligación* (1974) vuelve a aparecer el asunto de la pobreza. En esta ocasión se presenta a dos hombres encargados de embargar los bienes de las personas que no pagan los impuestos a la baja policía (vocablo peruano que denomina a las personas encargadas de la limpieza y cuidado de la ciudad, entre ellos los recogedores de basura). Al llegar a confiscar los bienes, estos se topan con Claudio, un niño de unos diez años que está solo en casa porque su madre tiene una larga jornada laboral: sale de su hogar a las siete de la mañana y generalmente regresa a las ocho y media de la noche. Cuando vuelve a su domicilio, inmediatamente apaga la luz y madre e hijo se van a dormir. El niño no aclara si toman una merienda o una cena, por lo tanto, es posible asumir que se acuestan sin comer. La obra termina cuando Claudio abre la puerta y entra el portero, quien va a firmar como testigo del embargo. Pero antes de abrir, el niño, con toda su inocencia y con la vergüenza que siente por lo que está ocurriendo, le pide al Hombre 1 que le diga al portero que se llevan las cosas porque se van a mudar⁸.

Una obligación igualmente muestra las limitaciones económicas de la familia mediante los muebles: «El Hombre 1 se pasea mirando el triste aspecto de los muebles. Su mirada los pesa, cuenta los flejes rotos y colgantes de la cama, las patitas apolilladas de la mesa» (Joffré, 2002, p. 69); igualmente la situación de embargo y el puesto de obrera de la madre, entre otras cosas, dan cuenta de la triste situación familiar. La precariedad de la familia puede entenderse como una alegoría de la condición económica por la cual atravesaba el Perú en la década del setenta. Ello queda claro cuando Claudio lee la composición a la bandera escrita para su clase de Lenguaje, cuyo final es el siguiente: «Nosotros estamos en un país con muchas riquezas, hubo un sabio que descubrió que el Perú era un mendigo sentado en un banco de oro. ¡Viva el Perú! ¡Y viva la Bandera!» (Joffré, 2002, pp. 72-73). La frase ha sido atribuida al investigador italiano Antonio Raimondi que llegó al Perú en el siglo XIX. Esta sirve para establecer el contraste entre un país empobrecido a pesar de sus magníficas riquezas naturales. También puede establecerse un paralelo entre los embargadores que saquean el domicilio con los grupos políticos de poder que desvalijan el capital y el

⁸ Los nombres de los personajes que van a embargar las pertenencias son: Hombre 1 y Hombre 2. Solamente el niño tiene nombre propio.

patrimonio del país. De este modo se puede apreciar cómo la dramaturga parte del tema de la precariedad familiar para referirse a los males que aquejan a la patria.

Otros temas cruciales y destacables en el teatro para adultos de Joffré son el racismo y la discriminación hacia los andinos, los nativos de la Amazonía, las mujeres y los adultos mayores⁹. Como se verá seguidamente, *Se administra justicia* (1968), *La madre* (1994) y *Bagua: ni grande ni chica, simplemente insondable nada más* son un claro ejemplo de la necesidad urgente de tratar por medio del drama los problemas que afectan a la nación peruana.

2. INSTITUCIONALIDAD DEL RACISMO Y LA DISCRIMINACIÓN EN *SE ADMINISTRA JUSTICIA*

Se administra justicia (1968) ha cumplido cincuenta años de haber sido escrita. Sin embargo, sigue tan vigente como en el momento en que fue creada, porque los asuntos denunciados en el drama continúan reinando en el país. En esta obra una madre indígena se presenta ante un empleado del tribunal de Chalhuanca para presentar una querrela porque su hija de catorce años había sido violada por Edilberto, el sobrino de un guardia de la policía¹⁰. El empleado (denominado «Hombre») trata con indiferencia y desdén a la Mujer, pero cuando ella le lleva el dinero que él le ha pedido entonces hace un esfuerzo por comenzar a tomar sus datos¹¹. Sin embargo, al día siguiente la Mujer regresa para pedir que le devuelva su dinero porque Edilberto, quien también había violado a la hija menor de su compadre, fue asesinado por este. La obra termina cuando el Guardia llega al tribunal para pedir justicia por su sobrino e inmediatamente el Hombre le dice que sabe quién ha sido el culpable del asesinato y lo abraza en un gesto de complicidad con el cual se entiende que el Hombre favorecerá judicialmente al Guardia.

El título, *Se administra justicia*, provoca que lectores y espectadores se pregunten: ¿Quién administra la justicia? y ¿Al servicio de quién está la justicia? En la obra, el Hombre (empleado del tribunal) está a cargo de hacer justicia porque el juez se encuentra de licencia. Su ausencia simboliza la falta de justicia. Además, se desvela que esta queda en manos de burócratas mediocres, incompetentes, racistas y con aires de superioridad. Así lo ejemplifica el comportamiento del hombre blanco que proviene

⁹ Juan Carlos Callirgos explica que el Estado Peruano ha ejercido un rol en el diferenciamiento de las identidades andinas y amazónicas (2018, p. 486).

¹⁰ Chalhuanca es la capital andina de la provincia de Aymaraes, departamento de Apurímac, al centro-sur del Perú.

¹¹ Los personajes no tienen nombres propios excepto Edilberto y Catalina (empleada y amante del Hombre). Los demás son la Mujer, el Hombre y el Guardia.

de Lima: este ni siquiera puede encontrar su lapicero para anotar la denuncia de la Mujer¹².

El racismo del Hombre se manifiesta primero en su modo de tratar a las dos féminas indígenas¹³. Una de ellas es Catalina, su empleada; a pesar de ser su amante, se refiere a ella como «chola de mierda» (Joffré, 2006, p. 46), y le dice «¡Serrana tenías que ser!» (p. 47). La otra es la Mujer, a quien le manifiesta brutalmente: «Ustedes los cholos no deberían tener hijos. Son unas bestias» (p. 49); y luego, «Mira tú cómo has venido al juzgado. Toda despeinada, sin lavarte, quién te va a querer atender si estás apestando» (p. 49). El discurso racista del Hombre encuentra desigualdades biológicas y visuales para justificar la semejanza entre él, que viene de Lima, y los «otros». Esos «otros», para el Hombre, son las mujeres, los serranos, los cholos y los indios. En relación con este tema, Suzanne Oboler, tomando en consideración lo expuesto por Homi Bhabha, Franz Fanon y Edward Said, afirma que:

La identidad de uno siempre se constituye y se define a partir del *otro*, la mujer sabe que no es hombre; un blanco sabe que no es negro; un negro, que no es indio; el pobre, que no es rico; por lo tanto, al definirse, uno tiene su percepción del otro internalizada como parte de su propia identidad. En este sentido la identidad, aunque vivida de manera individual, es una construcción social, va modificándose a partir del contexto histórico, cultural y nacional en el que se construye (Oboler, 2015, p. 23).

El Hombre se siente diferente y superior porque viene de Lima y tiene un puesto que le otorga cierto poder; pero probablemente en la capital él no sea visto como blanco y tampoco tenga tanto poder como en Chalhuanca. Como plantea Walter Twanama: «No es solo que la plata o un título universitario blanqueen —con cierto límite— sino que la pobreza o el lugar de origen también cholean» (citado en Bruce, 2008, p. 101).

Por otro lado, José Carlos Agüero expresa que el racismo está construido «sobre una trama de relaciones clasistas, de género, étnicas y de poder que tienen efectos en la propia institucionalidad, pues allí se legitiman» (2015, p. 13). Los prejuicios raciales del Hombre presentan las características enumeradas por Agüero: 1) la relación clasista se aprecia en la condición del Hombre, quien tiene un empleo en el tribunal en contraste con la Mujer, quien es ama de casa, viuda y no tiene mucho dinero para subsistir y mucho menos para pagar por presentar una querrela. 2) La relación de género se subraya con los nombres universales: Hombre y Mujer, y la forma despectiva en que ambas féminas son tratadas por el Hombre. 3) La relación étnica se enfatiza

¹² La alusión al color de la piel del Hombre aparece cuando Catalina le dice: «Y tú blanco cojudo» (Joffré, 2006, p. 46).

¹³ Otra obra en la que se ve el racismo y la discriminación es *Diáspora* (2007).

cuando Catalina denomina al empleado como blanco y cuando este las califica a ellas como cholas. 4) La relación de poder se manifiesta en el tipo de empleo del Hombre y en los denominativos colectivos: Hombre y Guardia. Como al tío de Edilberto se le otorga el apelativo «Guardia» (en mayúsculas) y el Hombre trabaja en el tribunal, esto implica que tanto el cuerpo policial como el judicial son cómplices y legitimadores del racismo y la discriminación hacia las mujeres y los serranos e indígenas.

El Hombre se siente superior a las dos mujeres con quienes interactúa. Si se toma en consideración que el racismo y la discriminación, como explica Jorge Bruce, «son, ante todo, productos ideológicos que funcionan en una lógica de dominación» (2008, p. 15), puede entenderse por qué, aunque finalmente el Hombre le ha dicho a la Mujer que la ayudará, cuando llega el tío de Edilberto a reclamar por la muerte de su sobrino, el Hombre se olvida de la promesa de protegerla e inmediatamente muestra disposición para colaborar con el Guardia y capturar al asesino. Con este cambio de actitud se hace evidente que la justicia está cegada y limitada en su proceder por el racismo, el clasismo y el machismo; no ayuda a las clases subalternas y por tanto estas se ven obligadas a tomar la justicia en sus manos como lo hizo el compadre de la Mujer¹⁴. Por otro lado, se demuestra cómo los hombres son cómplices entre sí; el trato se sella al final de la obra cuando el Hombre y el Guardia se abrazan.

Es desconcertante comprobar cómo en la sociedad peruana se niega oficialmente la presencia del conflicto racial: «Hay quienes consideran que no existe racismo en el Perú debido a que no está consolidado legalmente, es decir, no es una política de Estado» (Callirgos, 2015, p. 134). La obra de Sara Joffré es clave para demostrar la importancia de hablar sobre estos temas considerados tabú en el país andino. Como señala Gonzalo Portocarrero:

[...] para muchos en el mundo popular la cuestión racial es traumática, algo que permanece desintegrado y sin elaborar, una fuente de inseguridad y autocuestionamiento. Es como si precisar la identidad racial del otro implicase no solo reconocerse a sí mismo, sino también vivenciar un complejo de sentimientos

¹⁴ El caso más reciente es el de la lideresa amazónica shipibo-conibo de 81 años, Olivia Arévalo Lomas, asesinada el 19 de abril de 2018. Las autoridades y la prensa actuaron con total indiferencia. Sin embargo, cuando los vecinos de esa comunidad tomaron la justicia en sus manos y asesinaron al canadiense Sebastian Woodroffe, a quien acusaban de haberle quitado la vida a Arévalo Lomas, se movilizaron alrededor de 200 policías para resolver el caso y la noticia formó parte de los titulares internacionales. Existen muchísimos casos sin resolver de líderes indígenas que han perdido sus vidas. Por ejemplo, no se ha encontrado al culpable o los culpables del homicidio en 2014 del activista del medioambiente, Edwin Chota, de la comunidad nativa Alto Tamaya-Saweto. Y tampoco se ha acusado a nadie del crimen de Rosa Andrade, de 67 años, otra chamán y sabia de la Amazonía asesinada en 2016. Andrade era la última mujer portadora de la lengua resígaro. Su cuerpo decapitado y sin corazón se encontró en un campo de cultivo.

ambiguos de admiración y odio, de desprecio y proximidad. En definitiva, algo amenazante y desagradable que es preferible evitar (citado en Callirgos, 2015, pp. 138-139).

Sara Joffré no evita estos temas. *Se administra justicia* es una obra fundamental porque pone sobre el tapete y sin máscaras la institucionalidad del racismo y la discriminación en el Perú, asuntos presentes en otras obras suyas como *Diáspora* (2007) y *Bagua: ni grande ni chica, simplemente insondable nada más* (2017).

3. TEATRO COMO MEMORIA: *BAGUA: NI GRANDE NI CHICA, SIMPLEMENTE INSONDABLE NADA MÁS*

Ornitorrinco editores publicó póstumamente *Bagua: ni grande ni chica, simplemente insondable nada más* en 2017, gracias a la labor realizada por los herederos de la dramaturga¹⁵. La obra trata de la masacre de Bagua ocurrida el 5 de junio de 2009. *Bagua* no tiene un argumento tradicional. En ella no se narran ni se describen los acontecimientos; estos aparecen en secuencias escénicas donde se representan acciones, danzas y matanzas intercaladas con una voz en *off*, silencios, ruidos de helicópteros y metralllas. Ningún personaje lleva nombre propio; aun así, la audiencia informada podría identificar a alguno de los involucrados en el conflicto. Sin embargo, aunque no se tenga conocimiento sobre el «Baguazo», el público lector y espectador puede captar que la obra aboga por el respeto y por una política antidiscriminatoria y justa para las culturas nativas y el medioambiente.

El enfrentamiento entre indígenas y policías en Bagua ocurrió durante el segundo gobierno de Alan García (2006-2011), en el cual se promulgaron varias resoluciones de ley que permitían la explotación de tierras de la Amazonía por consorcios mineros y compañías transnacionales. Por esta razón, unos 2000 integrantes de las comunidades nativas bloquearon por más de cincuenta días la carretera Fernando Belaunde Terry, en el sector conocido como «La Curva del Diablo», y la consecuencia inmediata fue el desabastecimiento de alimentos y combustible en varias ciudades de la zona¹⁶. Su reclamo consistía en revocar dichas leyes por atentar contra el patrimonio indígena y contra la biodiversidad de la Amazonía. El suceso culminó trágicamente cuando la policía desalojó a los nativos dejando un saldo de 33 muertos entre nativos y policías, un desaparecido (el mayor Felipe Bazán) y más de 200 heridos.

La dramaturga sugiere que en el montaje se utilicen las pinturas de Pablo Amaringo (1938-2009), para reforzar la atención al medioambiente y a las comunidades

¹⁵ En adelante me referiré al texto como *Bagua*.

¹⁶ La Curva del Diablo fue rebautizada por un grupo evangélico en 2014 como La Curva de la Esperanza.

indígenas¹⁷. Proveniente de Puerto Libertad en la Amazonía peruana, y siguiendo los pasos de su padre, Amaringo ejerció como curandero de 1970 a 1976. Comenzó a pintar a los 17 años, cuando sufrió una enfermedad cardíaca y se vio imposibilitado de salir de su casa. En sus pinturas, reelabora las visiones que tuvo durante su época de chamán bajo los efectos del ayahuasca¹⁸. En sus cuadros aparecen seres espirituales, plantas sagradas, animales mitológicos y reales, ríos, montañas, fenómenos meteorológicos y chamanes, entre los muchos elementos y conceptos que forman parte de la iconografía de las culturas originarias de la Amazonía¹⁹. De este modo, la presencia de las pinturas de Amaringo en la puesta en escena (y en el texto) establece un marco interpretativo adecuado. Este evoca con respeto e igualmente honra a las poblaciones nativas del Perú en armónica coexistencia con la naturaleza.

Para muchos, el arte de Amaringo «refleja la conciencia ambiental del ideal chamánico: dado que todas las cosas se interrelacionan y solamente se pueden entender en términos de estas relaciones, el papel del ser humano debe ser el de esforzarse por estar en armonía con ellas en lugar de querer dominar el universo» (Morris, 1999, p. 1913). Por tanto, la inclusión de las pinturas de Amaringo sirve para recordar a los lectores y espectadores la necesidad de cuidar el ecosistema amazónico por ser el hogar de las culturas nativas y constituir un espacio imprescindible para «conservar la vida natural del planeta» (Joffré, 2017, p. 14). El arte de Amaringo refuerza uno de los aspectos fundamentales de la obra: la idea de que para las comunidades nativas la naturaleza es sagrada en contraste con la percepción de los políticos, en este caso de Alan García, de utilizar la naturaleza como insumo.

Bagua no es un docudrama ni un drama histórico. Más aún, Joffré cierra la obra clasificándola como comedia (p. 17), lo cual podría parecer una ironía pues trata el terrible tema del Baguazo. Es preciso entender el término en su significado más amplio, porque esta comedia no provoca risa, pero sí propone una mirada optimista cuando nos invita a «apostar por la vida, por muy hermosa que la muerte pueda presentarse...» (p. 15), a seguir luchando por la conservación de los recursos naturales y a no olvidar los acontecimientos ocurridos, porque de lo contrario estaremos condenados a repetirlos²⁰.

¹⁷ Para mayor información sobre el trabajo de Pablo Amaringo, ver Luna y Amaringo, 1999.

¹⁸ El ayahuasca es una bebida preparada por los pueblos nativos amazónicos para facilitar la sanación mental, física y espiritual. Ha sido utilizada por las culturas ancestrales para entrar al mundo sagrado de lo sobrenatural con fines curativos y para ayudar a la integración del espacio natural y espiritual.

¹⁹ En las pinturas de Amaringo también aparecen platillos voladores y seres extraterrestres, pero estas imágenes no deben ser consideradas como foráneas a la Amazonía. Muchas veces los chamanes las utilizan como modo de expresión y transportación hacia otras dimensiones o mundos (Luna & Amaringo, 1999, p. 35).

²⁰ Es importante recordar que la comedia, en su definición más amplia, implica el hecho de que al final de una obra el protagonista tiene una esperanza o una ilusión con respecto al futuro, contrario a

Si Teresa Ralli ha expresado que «el Perú es un país desmemoriado» (Taylor, 2003, p. 196), Joffré ofrece su texto como memoria contra el olvido de un acontecimiento que muchos prefieren no recordar.

Bagua abre con parte de una afirmación del presidente Alan García en una entrevista televisiva a raíz del conflicto en ese lugar:

Estas personas no son ciudadanos de primera clase.

¿QUÉ PUEDEN DECIR 400 MIL NATIVOS A 28 MILLONES DE PERUANOS: «TÚ NO TIENES DERECHO A VENIR POR AQUÍ» (p. 7)²¹.

En dicha entrevista, el resto de sus declaraciones se intercala entre silencios, acciones, parlamentos y ruidos de helicópteros y ametralladoras:

De ninguna manera... (p. 8)

Ese es un error gravísimo (p. 9)

Y quien piense de esa manera quiere llevarnos a la irracionalidad y al retroceso primitivo en el pasado (p. 9)²².

Los parlamentos citados son las declaraciones originales del entonces Presidente de la República, Alan García, a un periodista. Este se refería a los pueblos indígenas amazónicos, los cuales exigían la derogación de los decretos firmados durante su gobierno sin consulta previa, como establecía el convenio de la Organización Internacional del Trabajo (OIT): «Es menester pedir la opinión de los pueblos indígenas en los asuntos que los afecten». La insensible declaración de García demostraba un desprecio y un prejuicio racial inherente en su pensamiento ideológico y en sus políticas económicas neoliberales, discriminatorias contra los pobladores indígenas. Para mí, obviamente, el presidente, al proferir que los indígenas no son ciudadanos de primera clase, establece jerarquías étnicas y muestra su superioridad no solo por ser el más alto ejecutivo del país, sino por el color de su piel.

En 2007, durante el gobierno de García, se había firmado el Tratado de Libre Comercio (United States-Peru Trade Promotion Agreement), que entró en vigor el 1º de enero de 2009. El presidente argumentó que quienes se oponían a este tratado, a las leyes de inversión y a la venta de tierras situadas en comunidades indígenas, estaban en contra del desarrollo económico del Perú; y, peor aún, los comparó con el perro del hortelano: «Así pues, hay muchos recursos sin uso que no son transables, que

la tragedia, donde el personaje principal carece de esperanzas o de una perspectiva positiva hacia lo que está por venir.

²¹ Énfasis en el original. Véase la declaración de Alan García en <https://www.youtube.com/watch?v=yjzxl1lBswc> Acceso 14 de abril de 2018.

²² El énfasis está en el original.

no reciben inversión y que no generan trabajo. Y todo ello por el tabú de ideologías superadas, por ociosidad, por indolencia o por la ley del perro del hortelano que reza «si no lo hago yo que no lo haga nadie» (*El Comercio*, 28 de octubre de 2007).

Con estos comentarios García argumentaba que los indígenas eran pobres por su falta de visión y empeño, por sus antiguas ideologías. Así, el país no se desarrolla ni prospera a causa del egoísmo de estas poblaciones. Sus declaraciones también demuestran la preferencia de su gobierno en priorizar la inversión extranjera y privada sin tomar en consideración las necesidades de las comunidades originarias del Perú ni las consecuencias medioambientales de tales decisiones.

En otra ocasión, este presidente se mofó de la cosmogonía ancestral indígena, cuando expresó en un programa de televisión que las ideologías de estas comunidades tenían unas formas de religiosidad primitivas, absurdas y panteístas porque «creen que las paredes son dioses y el aire es Dios». García estaba convencido de que este tipo de creencias no permitía el avance económico del país. Obviamente su discurso es hostil, opresivo y discriminatorio; su idea de progreso va de la mano con la alienación de las culturas originarias del Perú y la destrucción de su hábitat natural.

En *Bagua* puede apreciarse otra alusión al pensamiento despectivo de Alan García hacia estas comunidades cuando se «escucha una danza selvática, [y] todos se pintan el rostro como los salvajes en las películas de Hollywood» (p. 9). Dicha imagen muestra la visión estereotipada de los indígenas generalmente utilizada en el cine extranjero. Irónicamente, con ello se establece un paralelo entre la ideología racista y clasista de Alan García y la de sus nuevos aliados económicos estadounidenses. La secuencia que sigue al baile presenta la llegada de un tanque «que atraviesa la escena y se lleva por delante todo lo que se le opone» (p. 9). El tanque funciona como metáfora de las políticas neoliberales basadas en la extracción de los recursos naturales, que arrasan, oprimen y marginan inescrupulosamente a la población para el beneficio económico de una élite nacional e internacional.

Bagua no hace una descripción mimética de los acontecimientos; más bien evoca los sucesos ocurridos en la masacre y funciona como memoria dramática para que este sangriento incidente no sucumba al olvido. La obra no plantea el número de actores a emplearse ni tampoco los roles asignados a estos. Las didascalias apuntan: «todos harán de todo» (p. 8), esto es: policías, civiles, indígenas, padre de un desaparecido, entre otros. De este modo se demuestra que todos, sin importar el bando, seremos afectados por las decisiones tomadas por una élite política sobre la Amazonía; el bienestar de este territorio es imprescindible para nuestro planeta.

A cincuenta años de haber escrito *Se administra justicia*, Joffré nos deja *Bagua* para recordarnos que el racismo es «una sutura infectada que recorre los contornos de nuestra historia, mimetizándose con esta, ora invisibilizándose, ora haciéndonos

creer que su presencia es tan natural como si fuera geológica» (Bruce, 2008, p. 27). Si en *Se administra justicia*, Joffré critica cómo el sistema judicial avala el racismo y la discriminación, en *Bagua* muestra que estas actitudes y discursos están legitimados por el Estado y sus representantes.

4. *LA MADRE: UNA PUESTA EN ESCENA SOBRE LA DISCRIMINACIÓN LABORAL*

El tema de la discriminación también puede percibirse en el monólogo titulado *La madre* (1994), texto presentado por primera vez en la Universidad de Cincinnati en el Congreso y Festival «Un espacio propio», organizado por la académica Kirsten Nigro. La lectura estuvo a cargo de la actriz mexicana Susana Alexander. En 1995 fue estrenada en Lima bajo la dirección de Mireliz Alba y la actuación de Rubén Romero. Como puede apreciarse, el monólogo permite su representación tanto por un hombre como por una mujer. Las didascalias iniciales explican: «El actor o actriz está arreglándose frente al gran espejo de un gran tocador. El texto se trabaja en tiempo presente, en género femenino, pero ya se verá que solo bastaría cambiar simplemente los finales de palabra» (Joffré, 2002, p. 181)²³.

El monólogo muestra a una actriz vieja, venida a menos, a quien por su edad solo le ofrecen el rol de travesti. Sin embargo, esta función será muy especial porque su hijo, a quien no conoce porque lo abandonó con su padre por no tener recursos económicos para mantenerlo, vendrá a ver el espectáculo. Antes de salir a escena se escucha un disparo y se va la luz, acontecimiento que les hace recordar a los lectores y espectadores los apagones de los años de la guerra interna (1980-2000) en el Perú. Mientras busca un fósforo dice: «Ja, ja, que viva, que viva la torre de Pisa que pende, que pende, que siempre está piú!» (p. 186). La alusión a la torre puede ser un guiño al lector y espectador con respecto a las torres que derrumbaba Sendero Luminoso. Recuérdese que en 1992 ocurre el atentado en la calle Tarata de Miraflores; y, antes de este suceso, ya Sendero había cometido otros atentados y derribado torres eléctricas en Lima. Kirsten Nigro señala que el corte de luz se debe a la pobreza existente en el Perú. Sin embargo, como la obra se escribe en 1994, es evidente que los apagones se refieren a la situación causada por la guerra interna. Como era tan difícil hablar sobre la violencia rampante en esos años, Joffré traviste el tema tal como lo hace con su personaje.

En lo que regresa la electricidad, ella rememora tiempos en que le ofrecían roles más importantes, como el de doña Inés de *Don Juan Tenorio*. La obra finaliza cuando la Madre concluye uno de los monólogos del personaje, vuelve la luz y le tocan a la

²³ El énfasis es mío.

puerta, quizás como indicio de que debe salir a escena porque «desde su lugar frente al espejo, se vuelve al público y pregunta: La función... ¿debe continuar?» (p. 189).

En su estudio sobre la dramaturgia femenina latinoamericana, titulado *Filling the Empty Space: Women and Latin American Theatre*, Kirsten Nigro explica que con esta obra Joffré subraya que las mujeres en su rol de madres, son actrices representando muchos papeles y por tanto estos a veces pueden ser contradictorios (Nigro, 1996, p. 265). La investigadora señala además que la Madre se ve obligada a hacer de travesti a causa del alto grado de desempleo en el Perú. Si bien la tasa de desocupación entre 1990-2000 fluctuó entre 5,9% y 9,9%, es importante añadir que la discriminación hacia la mujer y los adultos de edad madura tiene un rol preponderante en la situación actual de la Madre²⁴.

El Perú es uno de los países latinoamericanos donde es común encontrar en los anuncios laborales los siguientes requisitos: no mayor de 35 años y buena presencia. Generalmente, los postulantes de más de 35 años son considerados: 1) menos adaptables y menos flexibles, en consecuencia, menos eficientes; 2) propensos a más enfermedades y por lo tanto, a más ausencias; 3) se agotan física y mentalmente más rápido que un joven; y 4) son demasiado mayores para invertir dinero en su capacitación. Hasta 2006, no existía una ley que prohibiera la discriminación en el Perú, incluyendo por edad. En ese año se promulgó la Ley 28867, que introduce y condena la longevidad como elemento discriminador; sin embargo, en la práctica esta medida es casi inexistente²⁵.

Al tomarse en consideración que la obra hace una fuerte crítica a la condición laboral de las personas maduras, entonces es posible aceptar que el personaje pueda ser actuado por un hombre o por una mujer; ambos grupos, después de cierta edad, van a sufrir los prejuicios de quienes podrían ser sus jefes. En ningún momento se trata de hacer aquí una negación de los postulados de Nigro con respecto al cuestionamiento del rol de la mujer como madre. Por el contrario, se pretende señalar que la obra, a pesar de su brevedad, presenta un abanico de problemáticas relacionadas tanto al género como a la edad cronológica de los seres humanos.

La madre critica los cánones estéticos requeridos por las empresas y cómo estos se utilizan para perpetuar la discriminación de género y edad:

¿Saben dónde está la gracia de mi show? (Ríe fuerte.) Pues que como a los señores y las señoras decentes cuando van a divertirse les gustan las cosas raras... (Piensa y duda.) ... y como uno ya no tiene mucho que ofrecer, me anuncian como travesti,

²⁴ Ver Perú: «Tasa de desempleo» en <https://knoema.es/atlas/Per%C3%BA/Tasa-de-desempleo> Acceso 28 de abril de 2018.

²⁵ Ver «Discriminación laboral por edad» en <https://coyunturaeconomica.com/leyes-laborales/discriminacion-laboral-por-edad> Acceso 28 de abril de 2018.

pero yo no soy travesti. Claro que no, yo se los puedo enseñar ahorita mismo, pero no, hasta ahí no llego, ya les dije que con las vulgaridades... Bueno, cuando no me las exigen como condición para comer, claro está... Así pues que *los travesti ahora cobran más que nosotras*, porque claro, *un travesti jala más que una vieja* (Joffré, 2002, p. 187)²⁶.

Este parlamento enfatiza la condición de adulto mayor de la madre y los infortunios de vivir en una sociedad enfocada en las cualidades físicas y en la juventud como rasgos preponderantes para mantenerse a flote en el mundo laboral.

Con respecto a la función del travesti, este sirve para subrayar la decadencia de la actriz, quien ha pasado a trabajar en un espectáculo que:

[...] no es precisamente la gloria del show, hay que hacer unas cuantas obscenidades, y si eso que me piden que diga y haga en el escenario es actuar. (Ríe triste, cansada.) Hacer y decir tantas groserías... parece imposible que a alguien le guste venir a ver eso, pero se ríen, siguen el diálogo como si estuviera diciéndoles la Inés del Don Juan que yo la hacía divina... (Joffré, 2002, pp. 187-188)²⁷.

Marjorie Garber, en su libro *Vested Interests*, explica que uno de los aspectos fundamentales de la figura del travesti es desafiar las nociones binarias mediante el cuestionamiento de las categorías de lo femenino y lo masculino (Garber, 1993, p. 10). Sin embargo, en *La madre*, cuando al personaje lo representa una mujer, el travesti no funciona como estrategia para subvertir las nociones de género, sino que se utiliza para destacar las condiciones de precariedad de las mujeres en una sociedad patriarcal que las oprime no tan solo en el ámbito familiar (privado) sino en el entorno laboral (público). Esto puede observarse en la cita mencionada arriba cuando la madre comenta: «Los travesti ahora cobran más que nosotras, porque claro, un travesti jala más que una vieja» (Joffré, 2002, p. 187). En otras palabras, no solo las mujeres jóvenes usurpan los roles protagónicos de esta actriz vieja; ahora también tiene que competir con los hombres, quienes generalmente hacen los roles de travesti. Mas la sociedad no solo oprime a esta mujer sino que también la deshumaniza. Ello puede apreciarse cuando la Madre apunta que «a los señores y las señoras decentes cuando van a divertirse les

²⁶ El énfasis es mío.

²⁷ También se hace una crítica a los cambios en los gustos de cierto tipo de espectador, que prefiere ir a ver un espectáculo banal solo para divertirse con las groserías y cosas raras que les presentan los productores. Seguramente no se refiere a la audiencia que ve el montaje de *La madre*, porque, cuando habla de ese otro espectador, dice: «a los señores y señoras decentes» (Joffré, 2002, p. 187). En otras palabras, utiliza la tercera persona. Sin embargo, cuando le habla a la audiencia de *La madre*, utiliza la segunda persona: «Miren ustedes, ni aunque uno tenga 30 años haciendo lo mismo, siempre hay el día en que se olvida de algo (p. 182) (el énfasis es mío).

gustan las cosas raras...» (p. 187). Esta mujer, por su condición de adulto mayor y por su género, para poder sobrevivir económicamente, debe enfrentarse a los ociosos caprichos de quienes tienen poder. Por tanto, *La madre* hace una crítica contundente de esa sociedad patriarcal que perpetúa la discriminación sobre la base de cánones estéticos y de género.

PALABRAS FINALES

Sara Joffré fue una mujer extraordinaria que sentía una enorme pasión por el teatro. Sincera, alegre, entusiasta, generosa, aguda, ingeniosa, multifacética, mentora e intelectual incansable, son algunos de los adjetivos que pueden utilizarse para caracterizar a esta dramaturga que iluminaba cualquier camino por donde pasara. Fue una de las primeras mujeres en dirigir obras para la escena y pionera en el teatro para niños.

Como dramaturga, dejó un importante legado textual en el que experimentó con las técnicas brechtianas del distanciamiento. Trató problemáticas universales y nacionales, muchas de ellas tomadas de acontecimientos reales aparecidos en los medios de comunicación de su país. Temas como la pobreza, el medioambiente, la pedofilia, la violencia y la discriminación hacia la mujer y hacia las comunidades nativas, la corrupción y las relaciones de poder, aparecen representados con personajes variados, tanto peruanos como de otras nacionalidades. Escribió obras de apariencia simple pero que exigen varios niveles de interpretación. En ellas no plantea soluciones, pero invita a la reflexión, a la toma de conciencia y, sobre todo, a no olvidar las atrocidades cometidas y continuadamente perpetradas contra las mujeres, los niños y los desposeídos.

Con el deseo de dejar constancia de la escena local y de que el teatro de su país trascendiera, creó un encuentro llamado la Muestra de Teatro Peruano, y la revista *Muestra*. La Muestra de Teatro Peruano es quizás el mayor evento teatral del Perú por su capacidad de descentralización, ya que no solo se lleva a cabo en Lima, sino que se ha efectuado en diversas ciudades del Perú: Cajamarca, Trujillo, Arequipa, Cusco, Ica y Tacna, entre otras. Y aun cuando se ha realizado en Lima, es un evento inclusivo de todas las regiones de la nación.

La Muestra de Teatro Peruano, y la revista *Muestra* son dos grandes proyectos que dan fe de la capacidad de trabajo de Sara y de su desprendimiento a favor de la consolidación y el reconocimiento del teatro nacional. Por su preocupación por dejar registros de lo ocurrido en la escena nacional también se dedicó a escribir críticas y a publicar obras de sus colegas dramaturgos. En resumen, Sara Joffré fue, primero que nada, un ser humano maravilloso, una excelente dramaturga, una incansable luchadora y una tenaz impulsora del teatro peruano.



Imagen 3. Portada del primer número de la revista *Muestra: Revista de los Autores de Teatro Peruanos*, publicado en enero del 2000, con una nota inicial de Sara Joffré, su obra *Camille Claudel*, y un comentario de Ricardo Morante sobre la puesta. Foto cortesía de Diego La Hoz.

BIBLIOGRAFÍA

- Agüero, José Carlos (2015). Introducción. En Zuzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos, eds., *El racismo peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Bruce, Jorge (2008). *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y racismo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Callirgos, Juan Carlos (2015). El racismo en el Perú. En Zuzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos eds., *El racismo peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Callirgos, Juan Carlos (2018). Neoliberal Discourses and Ethnonormative Regime in Post-recognition Peru: Redefining Hierarchies and Identities. *Cultural Studies*, 32(3), 477-496.
- Garber, Marjorie (1993). *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. Nueva York: Routledge.
- García, Alan (2007). El síndrome del perro del hortelano. *El Comercio*, 28 de octubre de 2007.
- García, Alan (2009). Estas personas no son ciudadanos de primera clase. <https://www.youtube.com/watch?v=yjzxl1lBswc>. 8 junio 2009. Acceso 14 de abril de 2018.
- Geirola, Gustavo (2004). Entrevista a Sara Joffré. En *Arte y oficio del director en América Latina: México y Perú* (pp. 129-143). Buenos Aires: Atuel.
- Joffré, Sara (2000a). *Bertolt Brecht en el Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, Sara (2000b). Camille Claudel. *Muestra. Revista de los Autores de Teatro Peruanos* 1(1), 3-35.
- Joffré, Sara (2002). *Obras para la escena*. Incluye: En el jardín Mónica, Cuento alrededor de un círculo de espuma, Una obligación, Una guerra que no se pelea, La hija de Lope, Niña Florita, La madre, Camille y Camino de una sola vía. Lima: UNMSM.
- Joffré, Sara (2003). *Teatro hecho en el Perú: Compilación de críticas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, Sara (2006). *Siete obras de teatro*. Incluye: Se administra justicia, Se consigue madera, Pre-texto, Los tocadores de tambor o Parábola del servilismo; Pañuelos, bandera, nubes; El Lazarillo y Monólogo #1. Lima: Universidad Garcilaso de la Vega.
- Joffré, Sara (2007a). *Diáspora*. Alexandria, VA: Alexander Street Press.
- Joffré, Sara (2007b). *Aparecen las mujeres*. Alexandria, VA: Alexander Street Press.
- Joffré, Sara (2008). *Cuentos de teatro para niños*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, Sara (2010). *El que hace salir el sol: Teatro en la escuela*. Incluye: El que hace salir el sol, El rey Midas y La gallinita roja. Lima: Ornitorrinco.
- Joffré, Sara (2017). *Bagua: Ni grande ni chica simplemente insondable nada más*. Lima: Ornitorrinco.

- Joffré, Sara; Yadi Collazos; Ricardo Morante & María Reyna (1997). *El libro de La Muestra de Teatro Peruano*. Lima: Homero, Teatro de Grillos, Lluvia.
- Luna, Luis Eduardo & Pablo Amaringo (1999). *Ayahwasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Morris, Kelly (1999). Visionary Views of the Amazon. *The Lancet*, 9193, 1913-1914.
- Nigro, Kisten (1996). Filling the Empty Space: Women and Latin American Theatre. *Studies in 20th Century Literature*, 20(1) 251-270.
- Oboler, Suzanne (2015). Raza, etnia, nación y ciudadanía en el imaginario de las Américas. En Zuzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos, eds., *El racismo peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Vargas-Salgado, Carlos (2016). Sara Joffré, Soul of Peruvian Theater. *The Brecht Yearbook*, 40, 1-2.
- Vargas-Salgado, Carlos (2016). Brechtian Challenges to Theater Artists during the Internal War in Peru. *The Brecht Yearbook*, 40, 157-168.
- Vílchez, Fernando (2015). *La espera: La historia del Baguazo*. <https://www.youtube.com/watch?v=pgYUFnxs-6U> Acceso 14/4/18.

ANEXOS

CRONOLOGÍA

Javier de Taboada y Yaneth Sucasaca

Casa de la Literatura Peruana

1899-1900

En Austria, Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*, libro en el cual presenta su teoría del inconsciente (la obra apareció en 1899 pero fue fechada como 1900). Las obras de Freud incluyen *Tótem y tabú* (1913), *Más allá del principio del placer* (1920), *Psicología de las masas y el análisis del yo* (1921), y *El malestar en la cultura* (1930).

1903

Leonidas Yerovi Douat (Lima, 1881-1917) estrena su primera comedia, *La de cuatromil*. Años más tarde presenta *Tarjetas postales* (1905), *Domingo siete* (1906), *Álbum Lima* (1912), *Salsa roja* (1912), *La pícaro suerte* (1914), *Gente loca* (1914), *La casa de tantos* (1917), entre otras producciones. Pedro de Osma funda *La Prensa*. Dirige Alberto Ulloa Cisneros. Leonidas Yerovi publica allí sus célebres letrillas políticas. Se publica *Actualidades* revista ilustrada. Enrique Carrillo (Cabotín) publica sus crónicas y cuentos modernistas.

1904

José Pardo y Barreda (Lima, 1864-1947) asume la presidencia tras la muerte de Manuel Candamo. Su gobierno se caracterizó por su apoyo a las reformas educativas.

Francisco García Calderón (Valparaíso, 1883-Lima, 1953) publica *De litteris*. Posteriormente publica *Le Pérou contemporain* (1907), *La creación de un continente* (1912), entre otros.

1905

José de la Riva Agüero y Osma (Lima, 1885 - 1944) publica su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente*. También publica *El Perú histórico y artístico* (1921), *Civilización peruana: época prehispánica* (1937), *Por la verdad, la tradición y la patria* (1937-1938).

Manuel Moncloa y Covarrubias (Lima, 1859-1911) publica el *Diccionario teatral del Perú*. También publica *El teatro de Lima* (1909) y *Mujeres de teatro* (1910).

Leonidas Yerovi y Julio Málaga y Grenet fundan la revista *Monos y Monadas*, donde colaboran escritores y artistas del continente, se publicó hasta 1907. Esta revista reaparece 71 años después bajo la dirección de Nicolás Yerovi. Se publica *Prisma. Revista social ilustrada, de artes, letras & sport*. Impresión de alta calidad por el empleo del fotograbado. Dura hasta 1907.

1907

El periodista Benjamín Saldaña denuncia las atrocidades del Putumayo. Sus acusaciones se replican en Londres e inician los cuestionamientos a los empresarios caucheros, quienes justifican sus actos de violencia con la búsqueda del progreso y la civilización.

Henri Bergson publica en Francia *La evolución creadora*.

1908

Manuel González Prada (Lima, 1844-1918) publica *Horas de lucha* y en 1924 se publica la segunda edición donde incluye el ensayo «Nuestros indios». También publica *Páginas libres* (1894), póstumamente aparecen *Bajo el oprobio* (1933), *Anarquía* (1936), *Figuras y figurones* (1938), *Propaganda y ataque* (1938), *El tonel de Diógenes* (1945), entre otras publicaciones.

Clemente Palma (Lima, 1872-1946) funda la revista *Variedades*, que se presenta como sucesora de *Prisma*. Este semanario ilustrado se publicó ininterrumpidamente hasta 1932. Los principales escritores de este periodo colaboran en él.

1909

Pedro Zulen (Lima, 1889-1925), Dora Mayer (Hamburgo, 1868-Lima, 1959) y Joaquín Capelo (Lima, 1852 - París, 1925) forman la Asociación Pro-indígena en las aulas de la Universidad San Marcos de Lima. En 1912 aparece *El Deber Pro-Indígena*, órgano de la asociación, que se publicó hasta 1917.

1910

Bajo el lema «sufragio electivo, no reelección», se inicia la Revolución mexicana. Entre los líderes del movimiento armado se encuentran Francisco Madero, Francisco «Pancho» Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. La primera etapa de la guerra concluiría cuando el presidente mexicano Porfirio Díaz renuncia en 1911 y Francisco Madero es elegido presidente. La violencia se reiniciará en 1913, cuando el presidente Madero es ejecutado por militares golpistas liderados por Victoriano Huerta. Las acciones bélicas recién concluirán en 1920 con el triunfo militar y posterior elección de Álvaro Obregón.

Carlos Prince (1836-1919) publica *Bosquejo de la literatura peruana colonial: causas favorables y adversas a su desarrollo*.

Ventura García Calderón (París, 1886-1959) publica *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*. En esta misma línea aparecen *La literatura peruana 1535-1914* (1914), *Semblanzas de América* (1920), *Instantes del Perú* (1941) y *Nosotros* (1946).

1911

María Jesús Alvarado (Chincha, 1878-Lima, 1971) se presenta en la Sociedad Geográfica de Lima con su conferencia titulada «El feminismo».

José Uriel García (Cusco, 1894-Lima, 1965) publica *El arte incaico en el Cuzco*. Posteriormente aparecen *La ciudad de los Incas* (1923), *El Nuevo Indio* (1930), entre otros textos.

1912

Guillermo Billinghurst Angulo (Arica, 1851-Iquique, 1915) asume la presidencia con el vasto apoyo de movimientos obreros. No llegó a culminar su gobierno debido a la crisis política y social que enfrentó. Durante su presidencia se vivió una progresiva confrontación con el congreso dominado por la oposición, además se intensificaron las huelgas y ocurrieron matanzas de campesinos en Chucuito y Azángaro. En 1914 fue depuesto de su cargo por el golpe dirigido por Oscar R. Benavides.

Manuel González Prada asume la dirección de la Biblioteca Nacional hasta 1914. Vuelve a asumir este cargo de 1915 a 1918. Aparece *La Crónica*, diario tabloide que asigna mayor peso a la parte gráfica. Publica novelas populares europeas en separatas.

1913

Se estrena la zarzuela *El cóndor pasa*, con libreto de Julio de la Paz, seudónimo de Julio Baudoin (1886-1925) y música realizada por Daniel Alomía Robles (Huánuco, 1871 - Lima, 1942).

1914

Se inicia la Primera Guerra Mundial, también conocida como Gran Guerra, que duró hasta 1918. Este evento generó una serie de cambios políticos y sociales, incluyendo revoluciones.

María Jesús Alvarado funda «Evolución femenina», institución que lucha por los derechos de la mujer.

César Falcón (Lima, 1892-1970) estrena en Lima la obra teatral *Por culpa ajena*. Seguirán *La gran noche* (1915), *Los mozos cundás* (1918) y *Asturias* (1935), entre otras.

Se representa *Usca Paucar*, drama quechua de autor anónimo del siglo XVIII, que habla de recorridos espirituales ligados a elementos católicos como la virgen y el demonio.

1915

José Gálvez Barrenechea (Tarma, 1885-Lima, 1957) presenta la tesis de Doctor «Posibilidad de una genuina literatura nacional» en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. También publica *Una Lima que se va*. *Crónicas evocativas* (1921), *Chismografía nacional* (1928), *Calles de Lima y meses del año* (1943) y *Estampas limeñas* (1966).

En Puno se desencadena una de las rebeliones más importantes en la zona andina, encabezada por Teodomiro Gutiérrez, conocido como Rumi Maqui, quien llegó a esta región como comisionado especial para informar de la situación de los campesinos de Puno, zona convulsionada por las protestas sociales, desde la rebelión de Juan Bustamante Dueñas.

1916

Abraham Valdelomar funda la revista *Colónida*. En uno de sus cuatro números rinde homenaje al poeta José María Eguren.

1917

Acontecen dos grandes revoluciones en Rusia: la Revolución de febrero, cuando cae el régimen zarista, y la Revolución de octubre, que culmina en la creación de la Unión Soviética, el primer estado autodenominado socialista. A estos eventos se les conoció en adelante como Revolución Rusa.

Lenin, el líder de la Revolución Rusa, publica *El imperialismo, fase superior del capitalismo*.

1918

En diciembre de 1918 entran en huelga las fábricas de tejidos El Inca, Vitarte, El Progreso, San Jacinto, La Victoria, La Unión y los obreros panaderos. El movimiento por las ocho horas se convierte en una organización sin precedentes que logró convocar a una huelga general y conquistar la jornada general de ocho horas diarias de trabajo.

Javier Prado y Ugarteche publica *El genio de la lengua y de la literatura castellana y sus caracteres en la historia del Perú*.

Oswald Spengler (1880-1936) publica en Alemania *La decadencia de Occidente*, ensayo de gran influencia, que concibe las culturas como cuerpos individuales que cumplen un ciclo vital de juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia.

1919

Tras un golpe de Estado, Augusto B. Leguía asume por segunda vez la presidencia hasta 1930, así se inicia el Oncenio, periodo en el cual se restringieron las libertades de los medios de prensa y de los opositores políticos. Su gobierno impulsó la modernización del país por medio de un gran plan de obras públicas, y así inició la dependencia del Perú respecto al capitalismo norteamericano.

Se funda en Moscú la Tercera Internacional por iniciativa de Lenin y el Partido Comunista de Rusia, con el objetivo de luchar por el fin del sistema capitalista, la abolición de las clases sociales y la realización del Socialismo.

Estudiantes agrupados alrededor de Raúl Porras Barrenechea organizan el «Conversatorio Universitario», de donde surge la Federación de Estudiantes del Perú. Se acordó impulsar la Reforma Universitaria y la creación de las universidades populares González Prada.

Luis Alberto Sánchez (Lima, 1900-1994) publica *Los poetas de la revolución*. Posteriormente aparecen *Los poetas de la colonia* (1921), *Elogio de Manuel González Prada* (1922), *Literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú* (1928), obra reeditada constantemente.

Bertolt Brecht (1899-1956) termina sus obras *Baal* y *Tambores en la noche*, que determinan su modo de escribir y hacer teatro como forma de respuesta político-social. Más tarde publicará *La ópera de tres centavos* (1928), *Vida de Galileo* (1937), *Madre Coraje y sus hijos* (1938) y *Las buenas gentes de Szechwan* (1939).

1920

Se crea la revista *Mundial*, fundada por Andrés Aramburú Salinas. Se publica hasta 1933. Entre sus colaboradores sobresalen Raúl Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez y César Vallejo.

1921

Dora Mayer publica *El indígena peruano a los cien años de República libre e independiente*, donde recoge su trabajo en la Asociación Pro-indígena y alerta de la situación del indígena. También publica *La China silenciosa y elocuente, estudio sobre la inmigración china al Perú* (1924), *El indígena y su derecho* (1929), *El oncenio de Leguía* (1932), *El indigenismo* (1949), entre otros textos.

1922

«La marcha sobre Roma» lleva a Benito Mussolini y su Partido Nacional Fascista al poder en Italia, posteriormente el primer régimen fascista.

1924

Se funda la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), que busca movilizar a la población latinoamericana contra el imperialismo norteamericano. En 1930 Víctor Raúl Haya de la Torre (Trujillo, 1895-Lima, 1979), funda a su vez el Partido Aprista Peruano (PAP).

Enrique López Albújar publica *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor*, texto en el cual la casona familiar se construye como depósito de la tradición regional y la historia piuranas.

En Cusco, Roberto Latorre publica *Kosko*, revista polémica, donde busca difundir la creación literaria y el pensamiento indigenista.

Hildebrando Castro Pozo (Ayabaca, 1890-Lima, 1945) publica *Nuestra comunidad indígena*. Posteriormente aparecen *Del ayllu al cooperativismo socialista* (1936) y *El yanaconaje en las haciendas de Piura* (1947).

1925

José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894-Lima, 1930) creó, en sociedad con su hermano Julio César Mariátegui, la Librería Imprenta Minerva, donde se editaron e imprimieron importantes obras y revistas de la época. El primer libro allí editado fue *La escena contemporánea*, colección de ensayos sobre política mundial de José Carlos Mariátegui.

Luis Eduardo Valcárcel, junto con Uriel García, Luis Felipe Paredes, Casiano Rado, Roberto Latorre, Luis Felipe Aguilar y Félix Cosío Medina, forman en Cusco el grupo «Resurgimiento».

Aparece en Cusco la revista de mujeres *Albores*, donde publicaron Rosa Augusta Rivero, Lucrecia Núñez de la Torre, Justina Aranibar, Teresa Loayza, Mercedes Quintanilla, May Baty, María Benavente y Concepción Rivero.

Juan Guillermo Guevara, junto a Luis de Rodrigo y Atilio Svirichi, fundan *La Sierra*, revista indigenista, cuyos 34 números circularon nacionalmente y en Bolivia y Argentina.

1926

José Carlos Mariátegui funda la revista *Amauta*. Contaba con las ilustraciones de José Sabogal y Julia Codesido en las portadas. Se prolongó hasta 1930.

En Puno se publica *El Boletín Titikaka*, revista vanguardista dirigida por Gamaniel Churata.

1927

En Alemania, Martin Heidegger publica *Ser y tiempo*.

Víctor Raúl Haya de la Torre publica *Por la emancipación de América Latina*. Posteriormente aparecen *¿A dónde va Indoamérica?* (1935), *El antiimperialismo y el APRA* (1936), entre otras publicaciones.

Luis Eduardo Valcárcel (Moquegua, 1891-Lima, 1987) publica su libro *Tempestad en los Andes*. Se publica *La Sierra*, revista indigenista en la que colabora Luis. E. Valcárcel.

Bertolt Brecht forma parte del «colectivo dramaturgico» del director teatral alemán Erwin Piscator (1893-1966), con quien colabora para poner en escena obras que intentan transformar las relaciones sociales. El «teatro épico» de Brecht empieza a ser un importante referente con futuras repercusiones internacionales.

1928

Se funda oficialmente el Partido Socialista Peruano, de orientación marxista y antiimperialista, cuyos actores principales fueron José Carlos Mariátegui, Julio Portocarrero, Avelino Navarro, César Hinojosa, Fernando Borja, Ricardo Martínez La Torre y Ricardo Bergman.

José Carlos Mariátegui publica *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde analiza los principales problemas del país, incluyendo el proceso de la literatura.

1929

Se firma con Chile el Tratado de Lima, mediante el cual la provincia de Tacna se reincorpora al Perú, en tanto la de Arica permanece en poder de Chile.

1931

Luis Miguel Sánchez Cerro (Piura, 1889 - Lima, 1933) asume la presidencia del Perú, tras culminar la Junta de Gobierno presidida por él mismo y ganar las elecciones. Su gobierno afrontó una grave crisis política debido en parte a la oposición del partido aprista, que desconoció su triunfo; se darían a continuación hechos sangrientos, persecuciones, sublevaciones en Cajamarca, Callao y Trujillo.

Víctor Andrés Belaunde (1883-1966) publica *La realidad nacional*, proyectado como una crítica a los *7 ensayos* de Mariátegui.

Jorge Basadre Grohmann (Tacna, 1903 - Lima, 1980) publica *Perú: problema y posibilidad*.

Se publica *Mi vida profesional. Apuntes autobiográficos del ingeniero Alberto Jochamowitz*, obra centrada en su trabajo durante veinticinco años como ingeniero de minas contratado por el gobierno de Augusto B. Leguía.

1932

José Antonio Encinas (Puno, 1888 - Lima, 1958) publica *Un ensayo de escuela nueva en el Perú*.

1933

Adolf Hitler, líder del Partido Nacional Socialista, es nombrado Canciller de Alemania. En 1934, asume el poder absoluto, inicia un periodo de brutal represión contra la izquierda política y empieza a poner en práctica políticas de exterminación contra la población judía y contras las personas homosexuales, entre otros grupos.

Oscar R. Benavides (Lima, 1876 - Lima, 1945) asume la presidencia del Perú tras el asesinato de Sánchez Cerro. Durante su gobierno concluyó el conflicto con Colombia y se permitió el retorno de los desterrados apristas. Sin embargo, la persecución se reinició tras un intento revolucionario de parte de algunos apristas en Lima.

1936

En España un intento de golpe militar contra la Segunda República inicia la guerra civil. Además de recibir voluntarios internacionales, el «bando republicano» consigue el apoyo de la Unión Soviética y México, mientras que el «bando nacional», como se hacían llamar los sublevados liderados por el general Francisco Franco, recibe apoyo de la derecha nacional e internacional, incluyendo las fuerzas armadas de la Alemania Nazi y la Italia fascista. La guerra civil concluirá en 1939 con el triunfo del bando nacional. *Turismo* se prolonga con intermitencias hasta 1954. Entre sus colaboradores está Francisco Izquierdo Ríos.

1937

Estuardo Núñez Hague (Lima, 1908-2013) publica *Panorama actual de la poesía peruana*. Otras importantes obras suyas son *La poesía de Eguren* (1933), *Literatura peruana en el siglo XX* (1965), *La imagen del mundo en la literatura peruana* (1971), *El Perú visto por viajeros* (1973), *Viajes y viajeros extranjeros en el Perú* (1989), *La experiencia europea de Mariátegui* (1994), *Los tradicionalistas peruanos* (2001), entre otros.

1938

Alejandro Miró Quesada, Manuel Solari Swayne y Percy Gibson Parra fundan la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) para promover diversas manifestaciones culturales en la ciudad de Lima. La AAA produjo hitos en las artes escénicas: el primer ballet peruano, la primera Escuela de Arte Dramático, los primeros Autos Sacramentales en la era republicana, el Coro y el Instituto Libre de Cultura Artística.

Rodolfo Usigli (México, 1905-1979) escribe *El gesticulador*, considerada la obra fundadora del teatro mexicano moderno y referente latinoamericano de teatro de crítica política.

1939

Inicio de la Segunda Guerra Mundial. Alemania invade Polonia. Como respuesta, Inglaterra y Francia, los Aliados, declaran la guerra. Italia (1940) y Japón (1941) se unen a Alemania para constituir las llamadas Potencias del Eje. Para 1940, toda la Europa continental estará bajo control del Eje.

Jorge Basadre Grohmann publica *Historia de la República del Perú* en un solo volumen; la obra seguirá ampliándose hasta alcanzar los 17 tomos en la sexta edición de 1968.

Antenor Orrego (1892-1960) publica *Pueblo-continente: ensayos para una interpretación de América Latina*.

1940

Alemania invade a la Unión Soviética, con quien tenía un pacto de no agresión. Japón, que había invadido a la República de China en 1937, ataca Pearl Harbor (Hawái) y los EE.UU. declaran la guerra a los países del Eje. En el Perú, el primer gobierno de Manuel Prado (en el poder de 1939 a 1945) declara la guerra al Eje.

Se publica póstumamente *Memorias. Las mil y una aventuras*, de José Santos Chocano, con textos escritos entre 1930 y 1931.

1941

Raúl Porras Barrenechea (1897-1960) pronuncia su discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, titulado «Pizarro, el fundador». Otras obras suyas son *Historia de los límites del Perú* (1926), *El Inca Garcilaso en Montilla* (1955), *El paisaje peruano, de Garcilaso a Riva Agüero* (1955), *Los cronistas del Perú* (1962). Aparece *Cultura Peruana*, dirigida por José Flores Araoz. Se prolongó hasta 1964.

1943

En Francia, Jean Paul Sartre publica *El ser y la nada*, inicio del existencialismo.

Se produce un incendio de la Biblioteca Nacional del Perú que genera la pérdida de gran número de volúmenes. Para su reconstrucción, el gobierno de Manuel Prado nombra a Jorge Basadre como director de la Biblioteca. Durante su gestión se crea la Escuela Nacional de Bibliotecarios.

1944

Los teóricos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer publican la *Dialéctica de la ilustración* en los Estados Unidos.

El economista austriaco Friedrich von Hayek, una de las mayores influencias sobre el liberalismo hispanoamericano de fines del siglo XX, publica *Camino de servidumbre*.

1945

Bombardeo atómico de las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki por parte de los EE.UU. Concluye la Segunda Guerra Mundial con la victoria de los Aliados.

Inicio del gobierno de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948). Con una sólida formación en humanidades, derecho y ciencias políticas, Bustamante cultivó el ensayo, donde expresó sus ideas sobre sociedad, cultura y política en obras como *Una visión del Perú* (1940) y *Mensaje al Perú* (1955).

1947

Emilio Adolfo Westphalen funda *Las Moradas*, revista excepcional por su renovación cultural.

1948

Se inicia la publicación póstuma de *Los cuadernos de la cárcel* del marxista italiano Antonio Gramsci.

Manuel A. Odría se levanta contra el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero y toma el poder. En 1950 se convoca a elecciones presidenciales, en las cuales Odría triunfa y asume el poder hasta 1956. Los ocho años de su gobierno (1948-1956) son conocidos como el Ochenio.

Se publica *Teatro peruano contemporáneo* donde se reúne *Don Quijote* de Juan Ríos Rey, *Esa luna que empieza* de Percy Gibson y *Amor, gran laberinto* de Sebastián Salazar Bondy.

1949

En Francia, Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo*, una de las obras fundacionales del feminismo.

Bertolt Brecht y su esposa Helene Weigel (1900-1971) fundan el «Berliner Ensemble», un grupo de teatro dedicado a montar obras elaboradas durante extensos periodos de ensayo que incluían análisis teóricos de la relación entre la estética y la política. Después de la muerte de Brecht en 1956, Weigel siguió dirigiendo el grupo hasta su fallecimiento, en 1971.

1950

La editora Amauta, ahora dirigida por los hijos de los fundadores, inicia la edición de las obras completas de Mariátegui. La primera obra que publican es *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*.

1951

Letras Peruanas, revista dirigida por Jorge Puccinelli, se convierte en el escaparate de la generación del 50. Duró hasta 1963.

1952

Sebastián Salazar Bondy publica *Rodil. Drama en tres actos*. También publica *Pantomimas* (1950); *El de la valija*, juguete en un acto (1953); *No hay isla feliz*, drama en tres actos (1954); *Seis juguetes* (1958); *Comedias y juguetes* (1967), donde incluye las obras «Amor, gran laberinto», farsa en dos actos y un epílogo, estrenada en 1947, «Un cierto tic tac» (1956), juguete en un acto estrenado en 1956, «Dos viejas van por la calle», estrenada en 1959, «El fabricante de deudas» (1962) sátira en dos actos, «La escuela de los chismes» (1965), «Ifigenia en el mercado» (1966). Ese mismo año aparece *Piezas dramáticas* donde se reúne «El Rabdomante», «Flora Tristán», entre otros dramas.

1953

Se inicia el suplemento cultural *El Dominical* del diario *El Comercio*. Su primer director es Abelardo Oquendo. José Miguel Oviedo se encarga de la crítica literaria.

El director, actor y educador teatral argentino Reynaldo D'Amore (1923-2013) funda el Club de Teatro de Lima con Ofelia Woloshin, Sebastián Salazar Bondy y otros discípulos suyos peruanos y argentinos. D'Amore es uno de los primeros directores en traer al Perú los conceptos y prácticas del director ruso Constantin Stanislavski (1863-1938), y trabajó incansablemente en la difusión del teatro peruano, latinoamericano y mundial.

Se estrena en París *Esperando a Godot*, del dramaturgo irlandés Samuel Beckett (1906-1989), referencia fundamental del Teatro del Absurdo.

1955

Se publica póstumamente *Paisajes peruanos*, de José de la Riva Agüero, basado en sus memorias de viaje, parcialmente publicadas en el *Mercurio Peruano* entre 1918 y 1929.

Se logra el derecho al voto de las mujeres en el Perú. La poeta Magda Portal es una de las principales promotoras de esta gestión.

1956

Manuel Prado y Ugarteche (Lima, 1889-París, 1967) asume la presidencia por segunda vez gracias al apoyo del partido aprista. Impedidos de participar en las elecciones, el APRA dio su apoyo al partido de Prado a cambio de que este le levantara la proscripción.

Se funda formalmente el partido político Acción Popular en la provincia de Chincheros (Apurímac). Este evento se da luego de una serie de incidentes con el gobierno, pues Fernando Belaunde, opositor de Odría, lanza su candidatura con el Frente Nacional de Juventudes Democráticas. Sin embargo, su inscripción no fue aceptada y, en consecuencia, una multitud encabezada por Belaunde y estudiantes de la UNI y San Marcos se dirigieron a Palacio de Gobierno, acción que fue repelida violentamente por la policía con un célebre «rochabús».

Enrique Solari Swayne (Lima, 1915-1995) estrena *Collacocha*, drama en un acto y un epílogo. Trata de la inundación de un túnel que se estaba construyendo para conectar la sierra y la selva del Perú. También publica *La mazorca* (1966), drama en tres actos, Áyax Telamonio (1968) y *El circo del zorro desencantado* (1973).

Pablo Macera (1929) publica *Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional*, donde pone de relieve la contribución peruana al proceso emancipatorio.

Osvaldo Dragún (Argentina, 1929-1999) publica *Historias para ser contadas*, drama de estructura episódica representado constantemente en la escena teatral peruana y latinoamericana.

1957

Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Peralta Miranda (Puno, 1897-Lima, 1969) publica *El pez de oro*. Décadas antes, Churata había fundado el grupo Bohemia Andina (1915), la revista literaria *La Tea* (1917), el *Boletín Titikaka* (1926) y el Centro Cultural y Movimiento Orkopata, todos proyectos de animación cultural que buscaban el diálogo entre la identidad andina y la modernidad occidental.

1959

Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994) presenta su obra teatral *Vida y pasión de Santiago el Pajarero*, Premio Concurso Nacional de Teatro 1959. También publica el drama *Atusparia* (1981).

El primero de enero las fuerzas rebeldes encabezadas por Fidel Castro ingresan a Santiago de Cuba, derrocando al dictador Fulgencio Batista e instaurando el gobierno de la Revolución Cubana.

El director polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) funda su primer Laboratorio de Teatro, en el que empezaría a delinear los conceptos y prácticas que revolucionarían el teatro experimental contemporáneo. La base de estas ideas se publica en *Hacia un teatro pobre* (1968).

1960

Juan Rivera Saavedra (Lima, 1930) publica la pieza teatral *Los Ruperto*. Otras piezas importantes son *¿Por qué las vacas tienen ojos tristes?* (1966), *La mosca doméstica* (1967), *El pájaro* (1969), *¿Amén?* (1981), *½ kilo de pueblo* (1982).

1961

Se funda el Teatro de la Universidad Católica (TUC) dedicado a la formación actoral, la investigación desde las artes escénicas y la difusión del teatro por medio de la puesta en escena de obras clásicas y contemporáneas.

La asociación cultural cubana Casa de las Américas inaugura el Festival de Teatro Latinoamericano, continuado por los Encuentros de Teatristas Latinoamericanos y Caribeños en la década de 1980, y actualmente por la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral.

1963

Fernando Belaunde Terry asume la presidencia del Perú. Durante su gobierno se realizaron levantamientos campesinos, y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) se orienta hacia la lucha armada.

Francisco Carrillo inicia la publicación de *Haravi*, revista de poesía. Su último número fue editado en el año 2000.

Juan Ríos Rey (Lima, 1914-1991) publica su obra teatral *Ayar Manko*, estrenada años atrás. Otras obras suyas son: *Don Quijote* (1946), *La Selva* (1950) —que originalmente se tituló *Medea*—, *Argos* (1954) y *Los desesperados* (1960) y en 1961 publica *Teatro I*.

Se crea el grupo teatral Los Grillos, con la finalidad de hacer teatro para niños. En 1974, liderados por Sara Joffré, organizarían la primera Muestra del Teatro Peruano.

1964

Los EE.UU. aumentan significativamente su apoyo militar al gobierno anticomunista de Vietnam del Sur. La guerra de Vietnam, que tiene su origen en la lucha contra Francia por la independencia iniciada en 1955, sería una de las causas centrales de los movimientos de protesta universitaria durante la década de 1960.

Se inicia un ciclo de dictaduras cívico militares en Sudamérica: Brasil (1964-1985), Bolivia (1964-1982), Chile (1973-1988), Paraguay (1954-1989), Uruguay (1973-1985), Argentina (1976-1983). Estas dictaduras se caracterizaron por una fuerte represión política y un alto saldo de desaparecidos.

Sebastián Salazar Bondy publica el ensayo *Lima la horrible*, donde desarticula el mito de la Arcadia Colonial.

Alonso Alegría (Santiago de Chile, 1940) escribe su obra *El cruce sobre el Niágara*, que en 1969 obtiene el Premio Casa de las Américas.

El director italiano Eugenio Barba (1936) funda el Odin Teatret, de influencia crucial en grupos de teatro de creación colectiva en Perú e internacionalmente.

1965

En Francia, Michel Foucault publica *Las palabras y las cosas*.

El Instituto de Estudios Peruanos (IEP) organiza en Lima la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* de José María Arguedas, el 23 de junio de 1965. Se da un encuentro conflictivo entre las ciencias sociales y la literatura, en el que participan José Matos Mar, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Bravo Bresani y Henri Favre; la novela de Arguedas es severamente juzgada.

Alberto Escobar (Lima, 1929-Framingham, 2000) publica *Patio de Letras*.

1966

La noche de los asesinos, obra del dramaturgo y poeta cubano José Triana (1931-2018) gana el Premio Casa de las Américas.

Gregor Díaz (1933-2001) estrena *La huelga* y más adelante, *Los del 4*. Otras obras suyas incluyen *Cuento del hombre que vendía globos* (1975), *Réquiem para 7 Plagas* (1979) y *El buzón y el aire* (1985).

1967

Jacques Derrida publica *De la gramatología*, texto fundador del deconstruccionismo. El comandante Ernesto «Che» Guevara, líder argentino de la revolución cubana, intenta establecer un movimiento guerrillero en Bolivia y es ejecutado en ese país.

Se publica póstumamente *Mucha suerte con harto palo*, libro de memorias de Ciro Alegría, preparado por Dora Varona, su viuda, sobre la base de una serie de crónicas personales, cartas, testimonios, e incluso citas de novelas del autor.

Hernando Cortés (Piura, 1928 - Lima, 2011) estrena su obra *La Ciudad de los Reyes*, una de las primeras obras peruanas que incorpora estructuras brechtianas. También escribe las piezas *Los conquistadores* (1977), *Tierra o muerte* (1986), *El tonto que movió las montañas* (1986), *Estación Desamparados* (1993) y *El juego de damas del caballero* (1991). En el año 2009 la Universidad Ricardo Palma edita su teatro completo.

Estuardo Núñez es nombrado director de la Biblioteca Nacional del Perú. Durante su gestión se publicaron muchos clásicos peruanos. Entre 1988 y 1991 fue director de la Academia Peruana de la Lengua. Se crea *Amaru*, revista de artes y ciencias de la UNI. Dirige Adolfo Westphalen y en el equipo de redacción están Abelardo Oquendo y Blanca Varela.

1968

En Francia se da el evento conocido como Mayo del 68, donde grupos estudiantiles de izquierda junto a obreros industriales, los sindicatos y el Partido Comunista Francés inician una cadena de protestas durante los meses de mayo y junio.

Se produce la llamada «Primavera de Praga», un intento de crear un «socialismo con rostro humano» en la entonces Checoslovaquia, que es destruido por la invasión soviética.

El «Movimiento de 1968», liderado por jóvenes universitarios que buscan la democratización de la sociedad mexicana, es reprimido en la Matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, en la Ciudad de México.

Gregor Díaz (Celendín, 1933 - Lima, 2001) estrena sus obras teatrales *La huelga* (1966) y *Los del 4*. También escribe las obras *Cuento del hombre que vendía globos* (1975), *Réquiem para 7 plagas* (1979), *El buzón y el aire* (1985).

José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969) recibe el Premio Inca Garcilaso de la Vega y lee el discurso «No soy un aculturado», incluido más tarde en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Otros ensayos suyos son recopilados y publicados en *Formación de una cultura indoamericana* (1975) y *Señores e indios* (1976).

Hugo Neira Samanez (Abancay, 1936) publica *Los Andes: tierra o muerte*. También publica *Cuzco, tierra y muerte* (1964), *Del pensar mestizo* (2006), *¿Qué es nación?* (2013), entre otros ensayos.

Augusto Salazar Bondy (1925-1974) publica *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Otras obras suyas son *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana* (1969) y *Bartolomé o de la dominación* (1974).

Se produce el golpe de Estado de Juan Velasco Alvarado, que da inicio al Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. Junto al castellano, el quechua se convierte en lengua oficial; se nacionalizan los recursos naturales, se efectúa la reforma agraria y se confisca la prensa.

Se inicia el Festival de Teatro de Manizales (Colombia), uno de los más antiguos de Latinoamérica, y un punto de encuentro de artistas de teatro del mundo entero.

1969

El Festival de Woodstock, que reúne a varios de los grupos de música rock más populares de su tiempo, y atrae a unas 400 000 personas, marca el cenit de la contracultura juvenil. Este movimiento se caracterizó por su rechazo de los valores convencionales del capitalismo y puso énfasis en la libertad sexual e individual.

Se crea el grupo teatral Telba que orienta sus obras en especial para los niños. Pone en escena: *Las televisiones* de Jorge Chiarella, *El cuidador* de Harold Pinter, *Lucía*,

Manuel y un viejo cuento, tragicomedia muda, creación colectiva del grupo, entre otras puestas.

Francisco Miró Quesada Cantuarias (1918) publica *Humanismo y revolución*, al que pueden añadirse *La otra mitad del mundo* (1959), *Las estructuras sociales. Ensayo de divulgación* (1965) y *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano* (1974).

Luis Alberto Sánchez publica *Testimonio personal: memoria de un peruano del siglo XX*.

Víctor Zavala Cataño (Canta, 1932) publica *Teatro campesino*, donde se representan los problemas del campesinado.

1970

Salvador Allende, el candidato socialista de la Unidad Popular, es elegido presidente en Chile, primer caso de un gobierno marxista electo democráticamente.

César Vega Herrera (Arequipa, 1936) publica la obra teatral *Ipakankure*. En 1976 obtiene el premio español Tirso de Molina por su obra teatral *¿Qué sucedió en Pasos?*

Se constituye el grupo Piqueras de Juan Piqueras y Carmen Caro. Realizan obras para niños y también mimo para adultos.

El Teatro de Arena del director brasileño Augusto Boal (1931-2009) presenta en Perú las obras *Arena conta Zumbi* y *Arena conta Bolívar*. Boal realiza trabajos de alfabetización y empoderamiento comunitario luego incluidos en su obra *Teatro del oprimido*, referente mundial de la práctica teatral enfocada en la justicia social.

1971

Se crea Cuatrotablas, grupo teatral comunitario y experimental dirigido por Mario Delgado. Este lleva a escena temas de carácter político y social, reformulando las técnicas teatrales convencionales. Se inicia con la obra de creación grupal *Tu país está feliz* (1971).

Se crea Yuyachkani, grupo teatral dirigido por Miguel Rubio. Dos de sus primeras creaciones colectivas son *Puño de cobre* (1972) y *Allpa Rayku* (1978). El grupo realiza constantes investigaciones, talleres, seminarios, publicaciones y actividades diversas con teatristas invitados del extranjero.

Ismael Contreras y Juana Medina crean el grupo teatral Abeja, dirigido en especial a los niños. Su repertorio comprende adaptaciones de autores como Estela Luna, Juana Medina, Luis Valdivieso, Ismael Contreras, entre otros.

El padre Gustavo Gutiérrez publica *Teología de la liberación. Perspectivas*, donde propone una opción preferencial por los pobres. Otros trabajos suyos son *La fuerza histórica de los pobres* (1979) y *Beber en su propio pozo. En el itinerario espiritual de un pueblo* (1983).

1973

El general Augusto Pinochet depone al gobierno del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular. Se calcula que 3200 personas fueron ejecutadas por la dictadura, más de 20 000 fueron torturadas y más de 200 000 tuvieron que partir al exilio.

Golpe militar en Uruguay (1973-1985). El 10 % de la población marcha al exilio. Mario Delgado (1947-2016) y el grupo Cuatrotablas estrenan *Oye*, un hito de la dramaturgia colectiva peruana. Versiones posteriores de esta obra se dieron como respuesta a los cambios sociopolíticos con *Oye nuevamente* (1983), *Oye nuevamente hoy* (1996), *Oye para siempre* (2000) y *Oye recargado* (2004).

1974

Hugo Neira publica *Huillca. Habla un campesino peruano*, testimonio de Saturnino Huillca. Nora de Izcue realiza el documental *Runan Caycu* (1973), basado en lo contado por Saturnino Huillca.

José Matos Mar y Jorge Carbajal publican *Erasmus Muñoz, Yanacón del Valle de Chancay: Biografía, Testimonio de Erasmus Muñoz*, quien se dedica a la agricultura en el valle costeño de Chancay.

Luis Loayza Elías (Lima, 1934 - París, 2018) publica su ensayo *El sol de Lima*. Posteriormente publica *Sobre el 900* (1990) y *Ensayos* (2011).

Se crea el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), que ha contado entre sus miembros a artistas como Ana Correa (Yuyachkani), Jerry Galarreta (Los Tuquitos), Ana Fossa (Maguey), y a Benjamín Sevilla, Hugo Salazar, Maritza Kirchhausen y Fernando Samillan (Sindicato de Actores), entre otros, quienes buscaron organizarse y movilizar espacios de autogestión entre los teatristas peruanos. Las Muestras Nacionales de Teatro organizadas por MOTIN por iniciativa de Sara Joffré (Lima, 1935- 2014) han sido referentes creativos para la escena teatral peruana y hasta el presente se realizan de manera itinerante en diversos lugares del país.

1975

Jorge Basadre publica *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas*, serie de ensayos de corte autobiográfico.

Julio Ramón Ribeyro publica *La caza sutil*, colección de artículos sobre libros y literatura. Ese mismo año aparecen sus *Prosas apátridas aumentadas* y en 1989 *Dichos de Luder*.

Antonio Cornejo Polar funda la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* con un comité de redacción internacional. El primer número aparece en 1975. Raúl Bueno Chávez sucede a Cornejo Polar a raíz de su fallecimiento. José Antonio Mazzotti es su actual director.

1976

Golpe militar en la Argentina (1976-1983). 30 000 personas son desaparecidas. Se funda en Huancayo el grupo Barricada, referente nacional del teatro independiente peruano. Eduardo Valentín y la actriz Digna Buitrón crean *Voz de tierra que llama* (1990), donde se relata el drama de los desplazados por la violencia política.

1977

Ricardo Valderrama y Carmen Escalante publican *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977), donde se recogen los testimonios de Asunta Quispe y su esposo Gregorio, migrantes campesinos en la ciudad. Luis Figueroa Yábar realiza el documental *El cargador* (1974), donde muestra a Gregorio y la explotación de la cual es víctima.

Esther Andradi y Ana María Portugal publican *Ser mujer en el Perú*, testimonios de mujeres peruanas.

Aníbal Quijano (1930-2018) publica *Imperialismo y marginalidad en América Latina*. Otras obras suyas son *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* (1980) y *Modernidad, identidad y utopía en América Latina* (1988).

1978

El grupo de teatro Cuatrotablas logra realizar en la ciudad de San Cristóbal de Huamanga el Festival de Teatro Ayacucho 78, con el patrocinio de la UNESCO y el auspicio del INC. Ayacucho 78 transformó profundamente la práctica de teatro de grupo en Perú y el mundo, abriendo espacios de intercambio artístico y debate estético-político. Ediciones posteriores de este festival se dieron en 1988, 1998, 2008 y en 2018.

1979

Maruja Barrig publica *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*.

José Gushiken publica *El violín de Isua: biografía de un intérprete de música folklórica*, que recoge el testimonio de Máximo Damián. Ese mismo año aparece *Tuno, el curandero*.

Aberlardo Oquendo y Mirko Lauer fundan *Hueso Húmero*, revista que superó los 50 números y sigue vigente.

1980

Culmina el gobierno del régimen militar; se funda Izquierda Unida, coalición conformada por movimientos, partidos y frentes de izquierda; Fernando Belaunde asume el cargo de presidente. Por primera vez la población analfabeta tiene derecho a voto. El mismo año, el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL) inicia sus acciones armadas contra el Estado y la sociedad civil.

Antonio Cornejo Polar publica *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Otras publicaciones suyas son *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1974), *La novela peruana: siete estudios* (1977), *La cultura nacional, problema y posibilidad* (1981), *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994).

A fines de la década de 1970, Esteban Quiroz y un grupo de alumnos de Literatura de San Marcos conformaron el grupo literario «Río» y editaron la revista *Lluvia*. En 1980, la revista derivó en Lluvia Editores. El 31 de diciembre de 1999, Esteban Quiroz realizó la campaña «Lluvia de libros». Desde el balcón de su oficina lanzaron libros de cuentos y poemas para todos los transeúntes. Se inicia la publicación del suplemento cultural *El Caballo Rojo* del diario *Marka*, dirigido por Antonio Cisneros. Se prolongó por más de dos años.

Comienza el movimiento Teatro Abierto en el Teatro del Picadero en Buenos Aires, como reacción a la dictadura militar argentina. La dictadura mandó quemar esta sala, pero el movimiento continuó, estableciéndose como un referente de resistencia teatral latinoamericana. Entre las obras que se presentaron en Teatro Abierto están *Lejana tierra prometida* (1981), de Ricardo Halac; *Decir sí* (1981), de Griselda Gambaro, *Gris de ausencia* (1981) de Roberto Cossa, y *Tercero incluido* (1981) de Eduardo Pavlovsky.

1981

Se crea el grupo teatral Alondra, dirigido por Jorge Chiarella. Utilizan tanto la creación colectiva como la creación colectiva con autor. El dramaturgo Juan Rivera Saavedra está estrechamente vinculado al grupo.

Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) publica y estrena su obra teatral *La Señorita de Tacna*. Posteriormente aparecen *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La Chunga* (1986), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996), *Al pie del Tâmesis* (2008), *Las mil noches y una noche* (2009), entre otras obras teatrales.

Luis E. Valcárcel, tras alcanzar noventa años de vida, publica sus *Memorias*, construidas en base a sus diarios y entrevistas suyas grabadas.

1982

El Sindicato de Trabajadoras del Hogar publica *Basta: testimonios*.

Mario Razzeto publica *Don Joaquín, testimonio de un artista popular*.

1983

Se funda en Villa El Salvador el Grupo Vichama, teatro de grupo y comunitario, como espacio de investigación teatral y de creación artística de base social. En el 2001, Vichama estrena *Memoria para los ausentes*, pieza enfocada en la violencia política y las muertes y desapariciones que esta generó.

1985

Alan García Pérez (Lima, 1949) asume la presidencia por primera vez, tras vencer en elecciones generales a Alfonso Barrantes Lingán, candidato por Izquierda Unida. Durante su mandato se sufrió una hiperinflación que derivó en el cambio de moneda y la escasez de productos de primera necesidad.

Walter Ventosilla escribe la obra teatral *La canción del soldado* (1985). Estrena las obras *Muñecos* (1979), *El amauta Atusparia* (1980), *Asunción* (1986) *Sin paradero oficial* (1989), entre otras.

1986

Alfonso Santistevan (Arequipa, 1955), escribe *El caballo del Libertador* (1986). Posteriormente *Pequeños héroes* (1988), *Vladimir* (1994), *La puerta del cielo* (2010) y *Por accidente* (2011).

Se publica *Habla la ciudad*, del Taller de Testimonio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recopilación de voces de pobladores de la ciudad de Lima

Alberto Flores Galindo publica *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. También publica *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern* (1980).

1987

Hernando de Soto, Enrique Gherzi Silva y Mario Ghibellini, publican *El otro sendero. La revolución informal en el Perú*. Vargas Llosa escribe el prólogo. Este libro ha sido descrito como el manifiesto «liberal» más influyente en el contexto peruano.

1988

Manuel E. Larrú publica *Jaime Guardia, Charanguista*.

1989

César de María (Lima, 1960) escribe *A ver, ¡un aplauso!* Posteriormente, *Escorpiones mirando al cielo* (1993), *La caja negra* (1996), *Dime que tenemos tiempo* (1997), *Laberinto de monstruos* (1998), *Kamikaze! o La historia del cobarde japonés* (1999), *Dos para el camino* (2002), *El último barco* (2004), *Superpopper* (2007) y *La mujer sin memoria* (2010).

María Teresa Zúñiga (Huancayo, 1962) escribe *Corazón de fuego*. Posteriormente, *Santiago* (1990), *Zoelia y Gronelio* (1993), *El emperador en las tinieblas* (1998), *Metamorfosis* (1998), *Mades Medus* (1999), *Atrapados* (2000) y *El pueblo alegre de melancolía* (2000).

Se produce la caída del muro de Berlín, en Alemania, lo que representa el fin de los regímenes socialistas europeos. En 1991 se disuelve la Unión Soviética.

1990

Alberto Fujimori Fujimori (Lima, 1938) asume la presidencia tras derrotar en las elecciones a Mario Vargas Llosa, candidato del FREDEMO. En 1992 el presidente Fujimori disolvió el Congreso. Su mandato duró hasta el año 2000, cuando salen a la luz los llamados «vladivideos», que revelan la corrupción y los escándalos de su gestión.

Alfredo Bushby (Lima, 1963) escribe *Las tocadas*. Posteriormente, *La dama del laberinto* (1993), *Perro muerto* (1994), *Historia de un gol peruano* (1999), *Conrado y Lucrecia* (2005), *Dominante de si bemol* (2006), *Nuestra señora de las desmadres* (2011) y *Por qué cojea Candy* (2012).

José Luis Ayala publica *Yo fui canillita de José Carlos Mariátegui: (auto) biografía de Mariano Larico Yujra* (1990), testimonio de Yujra, vendedor de la revista *Amauta* y otras publicaciones que promovía la editora Amauta, propiedad de Mariátegui a fines de los años veinte.

El grupo teatral Yuyachkani estrena *Adiós Ayacucho* (1990), basada en la obra de Julio Ortega (1986); en esta misma línea estrenan *Rosa Cuchillo* (2002) basada en la novela de Oscar Colchado (1997).

Hugo Salazar del Alcázar publica *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*.

Se funda en Comas La Gran Marcha de los Muñecones, colectivo cultural que organiza la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA), espacio de encuentro entre el arte y la comunidad.

Noble Katerba, revista de poesía, se convierte en un espacio para los nuevos poetas de la época.

1991

La Casa de la Mujer de Chimbote publica *Madres solteras, madres abandonadas: testimonio*.

1992

El 5 de abril Alberto Fujimori en un mensaje a la nación anuncia la intervención del Congreso de la República, el Poder Judicial y el Ministerio Público. Este evento es conocido como el «autogolpe» de Estado. En ese mismo año el Grupo Especial de Inteligencia del Perú, GEIN, captura a Abimael Guzmán y otros miembros de la cúpula de Sendero Luminoso.

Se publica póstumamente *Memorias* de Dora Mayer en tres tomos, a cargo del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad de San Marcos

Aparecen los dos primeros volúmenes de *La tentación del fracaso*, los diarios de Julio Ramón Ribeyro. El tercero se publicará en 1995.

Ricardo Valderrama y Carmen Escalante publican *Nosotros los humanos. Testimonio de los quechuas del siglo XX*, donde recogen las palabras de Victoriano Tarapaki y Lusiku Ankalli, dos ancianos indígenas quechuas del departamento de Apurímac.

Jesús Urbano Rojas y Pablo Macera publican *Santero y caminante / Santoururaj-Nampurej*, basada en la vida de Jesús Urbano Rojas, artista popular de Ayacucho quien aprendió el arte de hacer retablos cuando fue ayudante de Joaquín López Antay.

Como respuesta al asesinato de la líder comunitaria María Elena Moyano, se funda en Villa El Salvador el grupo Arena y Esteras, organización de educadores y líderes que buscan una transformación social a través del teatro. El Festival Teatro de la Memoria es uno de sus logros, enfocado en la preservación de la memoria cultural.

En el Cusco aparece *Sieteculebras: revista andina de cultura*, dirigida por Mario Guevara Paredes.

1993

Mario Vargas Llosa publica *El pez en el agua. Memorias*, donde alterna el relato de sus años de formación con el de la campaña electoral de 1990.

Alfredo Bryce Echenique publica *Permiso para vivir*, al que denomina *Antimemorias*. El segundo volumen, *Permiso para sentir*, se publica en 2003.

Juan Ríos publica su diario *Sobre mi propia vida (1940-1991)*.

Se funda en Barranco el Teatro Mocha Graña, asociación cultural que ha funcionado como un espacio abierto al teatro contemporáneo de vanguardia y para artistas emergentes.

1995

Eduardo Adrianzén (Lima, 1964) estrena *De repente un beso*. Otras obras suyas son *El día de la Luna* (1996), *Cristo light* (1997), *Tres amores posmodernos* (1998), *La tercera edad de la juventud* (1999), *El nido de las palomas* (2000), *Espinas* (2001), *Demonios en la piel: la pasión según Pasolini* (2007), *Respira* (2009), *Diecisiete camellos* (2010) y *Cómo crecen los árboles* (2014).

Jaime Nieto (Lima, 1967) escribe *Carne quemada*. Siguen *Deseos ocultos* (1997), *Adiós al camino amarillo* (1998), *Dick y Pussy se aman locamente* (1998), *Tinieblas* (2001), *El dolor por tu ausencia* (2004) y *Ópera* (2006).

César Itier publica *El teatro quechua en el Cuzco*, donde se publican por primera vez *Qurich'uspi* (1915), *T'ikahina* (1934), *Katacha* (1930?) de Nemesio Zúñiga Cazorla; en el segundo tomo aparecen *Sumaq'ika* (1899) de Nicanor Jara y *Manco II* (1921) de Luis Ochoa Guevara.

1996

Daniel Dillon (Chimbote, 1968) escribe *Una despedida imprevista*. Posteriormente *La calle solo tiene una música* (1998) y un conjunto de piezas breves reunidas en un volumen titulado *Nueve piezas cortas* (2013).

Mario Vargas Llosa publica el ensayo *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, donde realiza una revisión crítica del indigenismo. En el campo de la crítica, antes había publicado *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975) *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna* (1990). Posteriormente ha publicado *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los miserables* (2004), y *El viaje a la ficción. El mundo a Juan Carlos Onetti* (2008).

1997

Mariana de Althaus (Lima, 1974) escribe *En el borde*. Posteriormente *Los charcos sucios de la ciudad* (2001), *Tres historias del mar* (2003), *Ruido* (2006), *Efímero* (2008), *La mujer espada* (2010), *Criadero, instrucciones para (no) crecer* (2011), *Entonces Alicia cayó* (2011), *El lenguaje de las sirenas* (2012), *El sistema solar* (2012) y *Padre nuestro* (2013). Darío Espinoza publica *Tanteo puntun chaykuna valen. Las cosas valen cuando están en su punto de equilibrio / testimonio Ciprian Phuturi Suni*.

1998

Un voraz incendio destruye gran parte del Teatro Municipal del Lima. En el año 2010 se reinaugura completamente restaurado.

Se funda la revista literaria *Ajos & Zafiros*. Se han desempeñado como directores Marcel Velázquez, Víctor Coral, Alberto Valdivia y Agustín Prado.

1999

José Castro Urioste y Roberto Ángeles editan *Dramaturgia peruana*.

2000

Alberto Fujimori renuncia a la presidencia por medio de un fax enviado desde el Japón. Valentín Paniagua es nombrado presidente transitorio.

Carlos Eduardo Zavaleta publica *Autobiografía fugaz*.

Sara Joffré funda y dirige la revista *Muestra*, que publica textos de teatro peruano contemporáneo.

Francesca Denegri publica *Soy señora: testimonio de Irene Jara*.

2001

Alejandro Toledo Manrique (Cabana, 1946) asume la presidencia del Perú

Aldo Miyashiro (Lima, 1976) escribe *No amarás*. Posteriormente aparecen *Función velorio* (2001), *Los hijos de los perros no tienen padre* (2002), *Un misterio, una pasión* (2003), *Unicornios* (2004), *Parias* (2004) y *Promoción* (2006).

Claudia Sacha (Bogotá, 1976) escribe *Lucía*. Siguen *Naturaleza muerta* (2005), *Punto ciego* (2009), *Lecciones de fe* (2010), *Carne y sangre* (2012) y *Nuestro propio mundo* (2014).

Charlotte Burenien publica *Testimonio de un fracaso, Huando: habla el sindicalista Zózimo Torres*.

Waltraut Stölben publica *Hilos de mi vida. El testimonio de Hilaria Supa Huamán, una campesina quechua*, resultado de las entrevistas de la alemana Waltraut Stölben a esta lideresa.

2002

Apareció el suplemento cultural *Identidades*, que se publicaba con *El Peruano*. Directores: Enrique Cortez y, posteriormente, Giancarlo Stagnaro. Duró hasta 2006.

Julio Villanueva Chang funda la revista *Etiqueta Negra* de periodismo narrativo.

2003

Presentación del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El balance de la guerra interna es de aproximadamente 69 280 muertos o desaparecidos.

2005

Pilar Valenzuela y Agustina Valera Rojas publican *Koshi shinanya ainbo: el testimonio de una mujer shipiba*.

Edilberto Jiménez publica *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Se crea la *Revista Peruana De Literatura* que asume la tarea de rescatar las manifestaciones literarias de las provincias. Directores: Ricardo Virhuez y Javier Garvich.

2006

Humberto Rodríguez Pastor publica *De tamales y tamaleros: tres historias de vida*.

2007

Elizabeth Lino Cornejo publica *Oía mentar la hacienda San Agustín*.

Gonzalo Rodríguez Risco (Lima, 1972) estrena *Dramatis personae* en la Universidad de Yale y en Lima en el 2008; la obra es reestrenada en la ciudad de Nueva York en 2010. Otras obras de Rodríguez Risco son *Un verso pasajero* (1996), *La manzana prohibida* (1997), *The French Play* (2009) y *Nunca llueve en Lima* (2016).

2009

Enrique Mayer publica *Cuentos feos de la reforma agraria peruana*.

Eduardo González Viaña da a la stampa *Don Tuno, señor de los cuerpos astrales*.

2010

Mario Vargas Llosa gana el Premio Nobel de Literatura.

LISTA DE IMÁGENES

1. Tradición e innovación. El ensayo peruano en las primeras décadas del siglo XX. Chang-Rodríguez

Imagen 1. José de la Riva Agüero y Osma.

Imagen 2. Víctor Andrés Belaunde Diez-Canseco.

Imagen 3. Víctor Raúl Haya de la Torre

2. El Amauta y Amauta. De Castro

Imagen 1. José Carlos Mariátegui La Chira, 1928.

Imagen 2. Portada *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

3. El ensayo y las décadas del cambio estructural. López Soria

Imagen 1. José Luis Bustamante y Rivero.

Imagen 2. Raúl Porras Barrenechea.

Imagen 3. Jorge Basadre.

Imagen 4. Sebastián Salazar Bondy.

4. La crítica literaria de la modernidad tardía. Birns

Imagen 1. Alberto Escobar

Imagen 2. Tomás Escajadillo y Miguel Ángel Huamán, 2011.

Imagen 3. Susana Reisz Candreva, 2017.

5. Antonio Cornejo Polar: La heterogeneidad cultural y literaria en el mundo andino. López Maguiña

Imagen 1. Antonio Cornejo Polar.

Imagen 2. Antonio Cornejo Polar y alumnos.

6. La escritura autobiográfica. Esparza

Imagen 1. Luis E. Valcárcel.

Imagen 2. Magda Portal.

Imagen 3. Julio Ramón Ribeyro (década de 1950).

7. El testimonio. De la representación a la autorrepresentación. Zevallos Aguilar

Imagen 1. Carátula de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*.

8. La escritura teatral de finales del siglo XX. Luque

Imagen 1. María Teresa Zúñiga, portada de la edición de *Mades-Medus*.

Imagen 2. Mariana de Althaus, *El sistema solar*.

Imagen 3. Claudia Sacha, *Naturaleza muerta*.

9. Dos momentos fundacionales. Sánchez Piérola

Imágenes 1a y 1b. Programa de mano de la puesta en escena de *No hay isla feliz*, de Sebastián Salazar Bondy.

Imágenes 2a y 2b. Programa de mano de la puesta en escena de *Algo que quiere morir*, de Sebastián Salazar Bondy.

10. Configuraciones escénicas a mediados del siglo XX. Viale

Imagen 1. Eugene Ionesco, *La cantante calva*.

Imágenes 2a y 2b. Afiche y programa de mano de la puesta en escena de *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Imagen 3. Gregor Díaz, *Gregor vs. Gregor*.

11. Diálogos del cuerpo y fuerza política: el conflicto armado interno (1980-2000). Robles-Moreno

Imagen 1. Alfonso Santistevan, *El caballo del libertador*.

Imagen 2. Gonzalo Rodríguez Risco, *Dramatis Personae*.

Imagen 3. Claudia Sacha *Nuestro propio mundo*.

12. Memoria y conciencia del Perú: El teatro de Sara Joffré. Seda

Imagen 1. Retrato de Sara Joffré en escena.

Imagen 2. Sara Joffré, *La hija de Lope*.

Imagen 3. Portada del primer número de la revista *Muestra: Revista de los Autores de Teatro Peruanos*.

SOBRE LOS COLABORADORES

Nicholas Birns es profesor titular en el Center for Applied Liberal Arts de la New York University. Su *Theory After Theory: An Intellectual History of Literary Theory From 1950 to the Early 21st Century* fue publicada en 2010. Sus libros incluyen *Barbarian Memory: The Legacy of Early Medieval History in Early Modern Literature* (2013) y *Contemporary Australian Literature: A World Not Yet Dead* (2015). Con Juan E. de Castro, ha editado *Vargas Llosa and Latin American Politics* (Palgrave, 2010) y *Roberto Bolaño as World Literature* (Bloomsbury, 2017). Con Juan de Castro y Wilfrido H. Corral, editó *The Contemporary Spanish American Novel: Bolaño and After* (Bloomsbury, 2013). También ha publicado artículos en *The New York Times Book Review*, *Babelia*, *Transmodernity*, *The Hollins Critic*, *Exemplaria*, *MLQ*, y *Partial Answers*.

Juan E. de Castro es profesor titular en estudios literarios en el Eugene Lang College, The New School. Doctor en Literatura Comparada por la University of Southern California, es el autor de *Mestizo Nations: Culture, Race and Conformity in Latin American Literature* (2002), *The Spaces of Latin American Literature: Tradition, Globalization and Cultural Production* (2008), *Mario Vargas Llosa: Public Intellectual in Neoliberal Latin America* (2011); y el editor de *Critical Insights: Mario Vargas Llosa* (2014), entre otros libros.

Eugenio Chang-Rodríguez es profesor emérito del Graduate Center, City University of New York (CUNY) y codirector emérito del Seminario Latinoamericano de la Universidad de Columbia. Por sus aportes a la lingüística y las humanidades, ha recibido la Medalla de Honor del Congreso del Perú, la Orden al Mérito del Gobierno Peruano, seis doctorados honoris causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Nacional de Atenas, Grecia, y otras universidades peruanas. Es miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y de la Academia Peruana de la Lengua, y académico correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Cubana de la Lengua. Presidió la International Linguistic Association y el Consorcio

de Programas de Estudios Latinoamericanos de 125 universidades norteamericanas; fue ministro consejero de la Embajada del Perú en Washington. Entre sus libros de mayor circulación se encuentran: *Víctor Raúl Haya de la Torre: Bellas artes, historia e ideología* (2018), *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre* (2012), *Latinoamérica: su civilización y su cultura* (4ta ed., 2008), *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (2da ed., 1986), *Spanish in the Western Hemisphere in Contact with English, Portuguese and the Amerindian Languages* (1982) y *Frequency Dictionary of Spanish Words* (1964).

Cecilia Esparza Arana, doctorada por la New York University, es profesora principal en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es la autora de *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica* (2006). Con Miguel Giusti y otros ha editado *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* (2013, en 3 tomos), y con Fanni Muñoz, *La mujer es aún lo otro. Actualidad y política en el pensamiento de Simone de Beauvoir* (2016).

Santiago López Maguiña es profesor principal del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es investigador en semiótica y en teoría literaria. Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Minnesota, ha publicado diversos artículos en distintas revistas peruanas y extranjeras. Actualmente escribe una introducción a la semiótica con aplicaciones en la literatura y el arte indigenista, y realiza una investigación sobre la representación de los principales estereotipos de la narrativa peruana.

José Ignacio López Soria nació en España en 1937 y vive en el Perú desde 1957. Su formación de origen es en humanidades clásicas, literatura, filosofía e historia y se ha especializado sucesivamente en narrativa latinoamericana, filosofía de la existencia, historia de la emancipación peruana, pensamiento lukacsiano, historia de la ingeniería peruana y filosofía de la interculturalidad. Es profesor de la Universidad Nacional de Ingeniería, donde fue rector (1984-1989) y otras instituciones académicas en Lima, Budapest, Caracas, Florianópolis, Cusco y Túnez. Es un activo participante en el debate intelectual desde la sociología de la literatura, el marxismo lukacsiano, las perspectivas postmodernas y la filosofía de la interculturalidad y es autor de 28 libros, 71 contribuciones en obras colectivas y 154 artículos en revistas sobre temas de historia, filosofía, literatura y educación. En 2017 publicó el libro *Filosofía, arquitectura y ciudad*.

Gino Luque estudió dramaturgia en el Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona, en el Instituto del Teatro de Barcelona y en los seminarios de la Sala Beckett. Es doctor en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y

licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde es profesor a tiempo completo del Departamento de Artes Escénicas y director de su programa de Maestría, además de coordinador de la especialidad de Teatro en la Facultad de Artes Escénicas. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Bonn (Alemania). Se ha especializado en teatro hispanoamericano contemporáneo, teoría teatral y dramaturgia. Ha publicado artículos en revistas académicas de Perú, Argentina y España. Es autor del libro *Ismene redimida: violencia política, memoria histórica y testimonio en «Antígona» de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*. Ha dirigido *Las paredes*, de Griselda Gambaro, y *Pactos*, de Christopher Hampton. Como dramaturgo, es autor, entre otros textos, de *Los número seis* (ganadora del I Concurso de Dramaturgia Peruana), *Falsarios* (ganadora de una beca del Fondo Iberescena a la creación dramática) e *Infortunio* (finalista de los Premios Luces 2017).

Leticia Robles-Moreno es doctora por el Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, donde recibió el premio Deena Burton Memorial para investigación doctoral sobresaliente con su disertación «Becoming Collective: Relational Cartographies of *Creación Colectiva* in Latin America». Recibió el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y una Maestría en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Boulder, Colorado. Además de su formación académica, estudió arte dramático en el Club de Teatro de Lima. Ha publicado artículos académicos en *Latin American Theatre Review*, *Contemporary Theatre Review*, *Hispanic Issues Online*, y *Conjunto*. Su investigación explora las prácticas interconectadas entre grupos teatrales de creación colectiva y otras agrupaciones que intersectan el arte y el activismo, en contextos sociopolíticos recientes en las Américas desde una perspectiva que combina Estudios de Performance y Estudios de Afectos. Durante los últimos años se desempeñó como gerente de proyectos de HIDVL – la Biblioteca Digital del Instituto Hemisférico de Performance y Política, y es actualmente profesora en el Departamento de Teatro & Danza de Muhlenberg College.

Roberto Sánchez Piérola Vega es bachiller en Literatura por la Universidad de San Marcos y licenciado en Educación del programa de Complementación Pedagógica de la Universidad San Ignacio de Loyola. Actualmente es catedrático en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur. Fundador del Grupo de Teatro CUER2 (1999), ha escrito y estrenado bajo su dirección once obras teatrales, entre las cuales se encuentran *Busca un nombre en el silencio*, ganadora del primer premio del Segundo Festival de Teatro Peruano Norteamericano en 1997. Tres de sus obras han sido presentadas en giras y festivales internacionales de teatro fuera del país, en Ecuador, Chile, Argentina y Estados Unidos. Trabajó durante los últimos quince años como Jefe

del Departamento de Teatro y director de las obras teatrales del Colegio Newton. Ha dirigido la *Revista de Literatura Dedo Crítico* y ha publicado tres poemarios. Su cuarto poemario, *Cesión de la palabra* (aún inédito), ganó el Concurso Dorian de Poesía 2005. En el año 2002 participó en «Webs We Weave», proyecto de escritura dramática organizado por la BBC y el Royal Court Theatre de Londres. Ha dirigido al grupo de teatro inglés The Good Companions (2004).

Laurietz Seda es investigadora, crítica teatral, gestora y catedrática galardonada con las becas Fulbright y National Endowment for the Humanities. Es catedrática en el Departamento de Literaturas, Culturas y Lenguas, de la Universidad de Connecticut. En el 2009 fue invitada por la Universidad Científica del Sur (Lima, Perú) para servir como decana de la Facultad de Artes Escénicas y Literatura. Es doctora en Literatura Latinoamericana y Española con especialidad en Teatro Latinoamericano por la Universidad de Kansas. En 2006 recibió el premio Catedrática Destacada por su liderazgo, dedicación y servicio a la Universidad de Connecticut y a la comunidad latina. Ha editado y publicado *Teatro contra el olvido* y la antología *La nueva dramaturgia puertorriqueña*. Junto con Jacqueline Bixler editó el libro *Trans/Acting: Latin American and Latino Performing Arts*, con Rubén Quiroz, *Travesías trifrontes: Teatro de vanguardia en el Perú*, y con Enrique Mijares, *Teatro de Frontera 11/12*. Ha producido y organizado el Congreso/Festival Latin American Theatre Today en Estados Unidos, el Festival Internacional de Teatro y el Congreso de Teatro de la Universidad Científica del Sur. Su libro *Translaciones de la identidad: la nueva dramaturgia puertorriqueña* será publicado próximamente en Puerto Rico.

Celeste Viale Yerovi es dramaturga, actriz y directora de teatro. Es consultora en temas de educación y comunicación para el desarrollo y profesora de la especialidad de Comunicación para el Desarrollo de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2006 fundó la Asociación Cultural Aranwa y es actualmente directora académica de su Centro de Formación Teatral y profesora de actuación, dramaturgia y teatro peruano. Es también fundadora, con Alberto Ísola, de la Asociación Cultural *Coladecometa, artes escénicas para la infancia*, y es hoy directora y productora de sus puestas en escena. Como dramaturga, es autora de doce obras de teatro, entre las que se encuentran *Zapatos de calle*, *Desde el fondo*, *Escondidos en una baraja*, *Ya hemos empezado* y *La Trilogía del Zorrito audaz*. Participó de la Primera Bienal de dramaturgas Iberoamericanas «Sor Juana Inés de la Cruz», en la ciudad de México en el año 2000. En 2003 recibe la Medalla Juan Pablo Vizcardo y Guzmán del Congreso de la República del Perú por su trayectoria como dramaturga y, en 2012 el reconocimiento del Ministerio de Cultura por su labor de promoción y formación teatral.

Ulises Juan Zevallos Aguilar es Catedrático Asociado de Literatura y Cultura Latinoamericanas en el Departamento de Español y Portugués de Ohio State University. Sus principales temas de investigación están relacionados a modernidades alternativas y transnacionalismo andinos. Su investigación en marcha explora la fusión musical emprendida por músicos quechuas. Sus últimas publicaciones incluyen los libros *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX* (2009), *Indigenismo y nación. Desafíos a la representación de la subalternidad quechua y aymara en el Boletín Titikaka* (2013, 2002) y *Movimiento Kloaka: Cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica peruana* (2002). Es el secretario ejecutivo en los EE.UU. de *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (JALLA) y de la Asociación Internacional de Peruanistas (AIP).

Se termino de imprimir en los talleres gráficos de
ALEPH IMPRESIONES S.R.L
Jr. Risso 580 Lince
correo: ventas@alephimpresiones.net
Telefono : 6345000
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
noviembre 2018 Lima - Perú

Los seis volúmenes de la *Historia de las literaturas en el Perú* constituyen una propuesta de lectura crítica de la compleja historia y las múltiples tradiciones orales y letradas, entretejidas a lo largo de siglos para formar la densa trama de la literatura del Perú. Escritos por reconocidos especialistas, los ensayos incluidos en estos volúmenes ofrecen un actualizado recorrido diacrónico de los procesos y géneros que han conformado tan singular literatura. La travesía conduce a espacios culturales inusitados, desafía la imaginación y fortalece la conciencia ciudadana de formar parte de una cultura admirable, heterogénea y maravillosa.

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro

Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo se ocupa de géneros disímiles pero centrales para toda tradición literaria: la escritura teatral, el ensayo, la crítica literaria y la autobiografía. En el periodo analizado, la sociedad peruana experimentó evoluciones y cambios vertiginosos notados en los diferentes capítulos que conforman el libro. Desde una perspectiva cronológica, el volumen se inicia estudiando a autores que escriben en los comienzos del siglo XX y concluye destacando a escritores actuales. De este modo el tomo recorre una amplia gama de textos y a la vez ofrece enfoques diversos que facilitan nuestra comprensión de tan vasto legado cultural y literario.

Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

**FONDO
EDITORIAL**



CASA DE LA LITERATURA PERUANA



PERÚ

Ministerio
de Educación