

**El impacto de la crisis de la posguerra con Chile en la comedia costumbrista limeña: Acisclo Villarán (1841-1927), Abelardo Gamarra (1852-1924) y Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911)**

**DAVID CARLOS RENGIFO CARPIO**  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
drenfigo.carlos@gmail.com

**RESUMEN**

Esta investigación estudia el impacto de la crisis de la posguerra con Chile en el teatro costumbrista *post bellum*, a través de la obra teatral de tres comediógrafos: Acisclo Villarán (1841-1927), Abelardo Gamarra (1852-1924) y Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911); considerando al teatro costumbrista como la expresión artística privilegiada de esta crisis *post bellum*. Se analizan y describen los cambios y continuidades que se produjeron desde una perspectiva comparada, principalmente con el tipo de costumbrismo que se cultivó durante el periodo *ante bellum* o de inicio de la guerra (década de 1870).

**PALABRAS CLAVES:** Teatro, costumbrismo, Guerra del Pacífico, crisis

**The impact of the post-war crisis with Chile on the Lima comedy of manners: Acisclo Villarán (1841-1927), Abelardo Gamarra (1852-1924) and Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911)**

**ABSTRACT**

This research examines the impact of the post-war crisis with Chile on post-bellum costumbrista theater through the works of three comic playwrights: Acisclo Villarán (1841-1927), Abelardo Gamarra (1852-1924), and Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911). The study considers costumbrista theater as the privileged artistic expression of this post-*bellum* crisis. Changes and continuities are analyzed and described from a comparative perspective, particularly in relation to the type of costumbrismo cultivated during the pre-*bellum* period or the early stages of the war (1870s).

**KEYWORDS:** Theater, customs, Pacific War, crisis

**YUYAYKUSUN/29**

13 (2023) 29-59 URP, Lima, Perú ISSN 2073-6150 / DOI:  
[10.31381/ya.v1i10.3551](https://doi.org/10.31381/ya.v1i10.3551)[Recibido 18/07/2023 - Aprobado 18/08/2023]

## Introducción

La derrota del Perú ante Chile en la denominada Guerra del Pacífico (1879-1883) marcó profundamente a la colectividad nacional, originando una profunda crisis general de la sociedad peruana. La crisis tuvo impacto en la conciencia social de los intelectuales y hombres de letras de la época, y se expresó aproximadamente hasta fines del siglo XIX, en el periodo que Basadre denominó *Reconstrucción Nacional* 1885-1895 (Basadre, 2015, T.10).

La presente investigación tiene por objetivo describir y analizar el impacto de la crisis de la posguerra en la comedia costumbrista finisecular. Es pertinente aclarar que, al hablar de comedia costumbrista, nos referimos a aquel tipo de teatro en el que se apela a la comedia para representar la vida cotidiana de las diversas clases sociales y sus idiosincrasias, aunque centrándose principalmente en las clases medias.

Nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Cuál fue el impacto de la crisis de la posguerra con Chile en el discurso explícito e implícito del costumbrismo teatral finisecular? ¿Qué cambios, rupturas y tendencias se expresan en el desarrollo de la comedia costumbrista de la posguerra con respecto al costumbrismo del periodo *ante bellum* (década de 1870)? ¿Cuál es el impacto de los contextos históricos en la producción teatral a nivel de temas, discursos y representaciones?

Analizamos específicamente obras de tres autores: Acisclo Villarán (1841-1927), Abelardo Gamarra (1852-1924) y Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911). Tomaremos como objeto de estudio las siguientes comedias: de Acisclo Villarán: *Ocurrencias de un policía* (representada en 1870 y editada en 1877) y *La caja fiscal tal cual será en 1986* (escrita y probablemente representada en 1886); de Abelardo Gamarra: *Escenas del Carnaval de Lima* (representada en 1879) y *Ña Codeo* (representada en 1887); y de Manuel Moncloa y Covarrubias: *¡Al fin solos!* (escrita y representada en 1888).

La selección de estos tres comediógrafos obedece a dos razones. La primera, debido a que fueron los que tomaron la posta de los padres del teatro peruano, Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascencio Segura (1805-1871). La segunda, porque escribieron y representaron comedias antes, durante y después de la guerra con Chile, lo que permite deducir el impacto del conflicto sobre su sensibilidad y creación artística. Aunque de los tres autores, Gamarra es el más renombrado, probablemente por su activismo político, militar y periodístico; debemos destacar a Moncloa y Covarrubias, no solo por ser el más prolífico y exitoso, sino también por su notable contribución como investigador al historiar la trayectoria del teatro

peruano. En el caso de Acisclo Villarán es un dramaturgo en la época tratada, cuya vida y obra casi han sido olvidadas al final de su vida y en la actualidad.

Esta investigación no pretende hacer un análisis de las formas ni géneros literarios de la comedia costumbrista, ni mucho menos hacer una valoración estética de las obras. Su mirada se plantea desde las ciencias sociales, especialmente de carácter histórico, desde el enfoque de la denominada “Nueva Historia Cultural” (NHC), entendida como una “historia de las representaciones y de las prácticas” (Chartier, [1992] 2009, p. IV). Aplicar este tipo de historia implica ocuparse de prácticas culturales como el teatro y los discursos, cuya interrelación se expresa a través de las representaciones, entendidas como las formas o maneras en las cuales los sujetos reinterpretan y repiensen el mundo social.

La presente investigación concibe al teatro como un espacio social de construcción y transmisión de contenidos ideológicos, representaciones e imaginarios plasmados en el diálogo mediante un discurso y a través de la acción. Si bien la noción del discurso es esencialmente difusa como indica Dijk (2000, p. 21), en esta investigación, siguiendo a Manzano (2005) consideramos que los discursos son producto de la unión del “lenguaje (en su sentido amplio, que incluye toda gestión de símbolos más allá de las palabras) con la vida en sociedad” (p.1) constituyendo unidades con significado completo, lo cual incluye la ideología, la cultura y un contexto complejo. A su vez, consideramos que el “episteme” o “contenido de verdad” al cual hace referencia Foucault (2007 [1966]) se expresa en el discurso, entendiendo a la episteme como al conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender o interpretar el mundo en determinadas épocas o contextos.

La investigación está dividida en tres partes, ordenadas de manera cronológica, las que dan cuenta de las tendencias de la comedia y los procesos históricos en este periodo de la historia peruana. La primera, *Antecedentes. Inicio del costumbrismo limeño o “periodo clásico”. Los padres del teatro peruano (1830 – 1860)* se ocupa puntualmente del proceso de desarrollo de la comedia costumbrista, del inicio de este tipo de teatro en el Perú republicano y sus características respectivas. La segunda, *El teatro costumbrista entre el declive del auge guanero y el inicio de la Guerra del Pacífico (década de 1870)* estudia las características y tendencias de la comedia costumbrista de la década de 1870 a través de la obra *Escenas del Carnaval de Lima* de Abelardo Gamarra y *Ocurrencias de un policía* de Acisclo Villarán. La tercera, *El impacto de la crisis de la posguerra con Chile en la comedia costumbrista: fines del*

S. XIX, examina los cambios y continuidades ocurridos en la comedia costumbrista *post bellum* debido a la crisis de la posguerra.

### **1. Antecedentes. Inicio del costumbrismo limeño o “periodo clásico”. Los padres del teatro peruano (1830 – 1860)**

El periodo clásico del teatro peruano corresponde a los inicios del teatro costumbrista, con los padres del teatro nacional Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga. El contexto corresponde a lo que Basadre ha denominado el Primer Militarismo y la Era del guano, periodo en el cual se da inicio al proceso de construcción del Estado nación con el ascenso de una clase media, que, en un primer momento estuvo relacionada con el proceso de la independencia, y luego con el auge guanero.

El costumbrismo limeño es un retrato de las costumbres que eran consideradas como limeñas por parte de los intelectuales u hombres de letras, y por consiguiente representativas de la nación, pues para los intelectuales de la capital peruana (o que se sentían como tales) el Perú como entidad cultural estaba representado por Lima. Para ellos lo limeño devenía en imagen del país, en una pieza angular de la construcción de la identidad nacional. El inicio del costumbrismo se produjo durante el paso de la Colonia a la República, lo que hizo que nuevas costumbres entraran en interacción con las antiguas prácticas. El costumbrismo demuestra la presencia de las clases criollas “emergentes a raíz de su participación decisiva en la emancipación: las obras costumbristas de este periodo retratan sobre todo los usos o hábitos de las clases medias de los nuevos países” (Cornejo, 1995).

Entre 1830 y 1870 el cuadro de costumbres se populariza y se desarrolla en el Perú, produciendo un estilo, así como una estructura peculiar, producto de la simbiosis entre influencias foráneas y corrientes literarias propias (Watson y Portillo, 2020, p. 55). Respecto al teatro costumbrista, Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascencio Segura (1805-1871) constituyen las expresiones más logradas de este género.

El teatro costumbrista fue el género teatral predominante entre las décadas de 1830 y 1840, pues entre 1850 y 1860 el drama romántico fue el predominante, destacando el de tipo histórico (Rengifo, 2018). En esos años, muchos poetas incursionaron como Ricardo Palma, José Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho, Luis Benjamín Cisneros, Carlos Augusto Salaverry, Pedro Paz Soldán, etc., incursionaron en el drama (Palma, *La bohemia de mi Tiempo*, 1953; Denegri, 2004; Rengifo, 2018). No obstante, ello no significó necesariamente el declive del



1.5. Se percibe una visión optimista y festiva de la vida. Estas características se vinculan al proceso de construcción de la nación, con unas clases medias en ascenso y un optimismo ante el futuro del país. En un principio, el optimismo se produjo tanto por la expectativa del inicio de la República como por un cierto reacomodo de clases de los primeros años del Perú independiente. Asimismo, se produjo debido al auge guanero y el proyecto modernizador que se impulsó tras el triunfo de Ramón Castilla (1845), vinculado a un cierto impulso capitalista. El auge guanero permitió una cierta reestructuración de la clase dirigente, la cual realizó negocios con el guano y los altos cargos del Estado, además del surgimiento o expansión de la clase media urbana, sobre todo limeña: lo empleados del Estado, surgidos de la administración pública, y la burocracia militar (Rengifo, 2012).

## **2. El teatro costumbrista entre el declive del auge guanero y el inicio de la Guerra del Pacífico (década de 1870)**

### ***2.1 El contexto del país.***

Tras la guerra con España (1865-1866) se inician los primeros síntomas de la crisis económica, para 1870 el modelo guanero estaba agotándose desarrollándose su declive, lo que acarrea dificultades económicas. El costo de vida se deterioró, aumentando el precio de los principales productos de la canasta popular. Esto produjo descontento social, sobre todo entre las clases populares (Giesecke, 1978; Klaren, 2005; Bonilla, 1985; Arroyo, 2016), lo que, sumado a las tensiones políticas, provocó el levantamiento y los disturbios de 1872. A esta situación hay que agregar la crisis mundial del capitalismo, de 1873, que, como señala Marichal (1988), provocó la caída de precios de las materias primas y productos primarios exportados. Esto afectó “virtualmente todas las economías, reduciendo los ingresos externos, forzando una disminución de las importaciones y provocando una caída en los ingresos fiscales” declarándose el Perú en algunos años en bancarrota, hecho que “sacudió a los mercados de capitales internacionales, ya que era el ‘gran deudor’ latinoamericano por la enorme cantidad de sus préstamos” (Marichal, 1988, pp. 118-119).

No obstante, cabe preguntarse con Heraclio Bonilla, quién afronta la crisis, pues; “como ocurre siempre también frente a las crisis las desigualdades se manifiestan y las crisis mismas son fuentes de profundización de estas brechas. Sólo así puede explicarse las extravagancias en las fiestas de la élite de 1873” (Bonilla, 1988, p.19). En efecto, en la década de 1870, en términos generales para las elites y, hasta cierto punto, las clases medias, se respiraba aún un ambiente de optimismo en el Perú y se pensaba que el Perú estaba a la vanguardia de la

modernidad y el desarrollo en América Latina, además que la crisis tampoco provocó un serio reacomodo de clases. Ese ambiente de optimismo se vivió incluso cuando estalló la Guerra del Pacífico en 1879, aumentado por la ola de entusiasmo triunfalista nacionalista de corte belicista que se desata en Lima (Rengifo, 2018, p. 184).

## ***2.2 El contexto del teatro costumbrista.***

Tras los fallecimientos de Pardo y Aliaga (1868) y Segura (1871), surge una nueva hornada de autores costumbristas, destacando Acisclo Villarán y Abelardo Gamarra. Entre mediados de la década de 1860 y los primeros meses de 1879 hay una disminución de la producción teatral y del apoyo y subsidio del Estado, (Rengifo, 2012). Esta situación de declive del teatro nacional duró hasta el estallido de la guerra, en abril de 1879, cuando se inicia un efímero “boom” del teatro nacional, con el desarrollo de dramas patrióticos e históricos producto de la euforia patriótica, que duró hasta el combate de Angamos en octubre de 1879. En este periodo de tiempos bélicos los dramas opacaron a la comedia (Rengifo, 2012; Rengifo, 2018).

## ***2.3 La comedia costumbrista de Acisclo Villarán y Abelardo Gamarra.***

Las comedias de estos dos autores nos van a servir para identificar qué cambios y qué continuidades se observan en la comedia costumbrista.

### **A.1 Acisclo Villarán.**

Es un dramaturgo cuya fama ha quedado relativamente en la sombra, probablemente esto se deba a que la gran mayoría de su producción no se llegó a publicar; y lo que se publicó se encuentra disperso en muchos periódicos y revistas.

Catalogado por Moncloa como “talentoso bohemio” (Moncloa, 1905, p. 173), de acuerdo a Sánchez (1966) Villarán fue un bohemio de hechos y no de propósitos, lo que lo diferencia de la mayoría de los bohemios mencionados por Palma. Persona multifacética, fue poeta, periodista y dramaturgo. Como todos los escritores de su época, no vivía del teatro; y sus ingresos provenían de ser un funcionario medio de la Municipalidad de Lima. No obstante, tuvo una gran actividad cultural, estuvo entre los fundadores del círculo literario, participando en las veladas literarias que se desarrollaron entre 1876 y 1877 en casa de la escritora Juana Manuela Gorriti (Basadre, 2015, T 8, p. 152). Antes de estrenar *Ocurrencias de un policía* (1870) había escrito y estrenado varias piezas, sobre todo dramáticas.

Nació en el seno de una familia acomodada dedicada a las profesiones liberales. Estudió en el Seminario Conciliar de Santo Toribio y en el Convictorio de San Carlos, donde se graduó de bachiller y doctor en Letras. Colaboró con diversos diarios de la capital, ocupó distintos cargos del Estado y fue liberal civilista, aunque luego marcó distancias con esta corriente. Fue funcionario de la Municipalidad de Lima por 50 años (Rengifo, 2012).

Empezó Villarán a escribir comedias, especialmente a inicios de la década de los años 1870. Villarán nos permite observar la sociedad desde la óptica de un funcionario público de clase media, nacido en Lima, con estabilidad laboral e ingresos económicos, aunque no holgados, relativamente seguros como corresponde a un mediano funcionario de la Municipalidad de Lima. Por otro lado, es una persona formada en el Convictorio de San Carlos bajo la influencia de Bartolomé Herrera, sin que eso necesariamente signifique que Villarán fuera conservador en el sentido estricto, pues él como la mayoría de los hombres de letras de su generación fueron “liberales-conservadores”. En tal sentido siguió el ideal de progreso, de la modernización, fue partidario de las libertades individuales, del republicanismo, y del equilibrio de poderes del Estado, pero sin aspiraciones de reformas sociales ni cuestionamiento del orden establecido. Liberales como él, aunque con algunos soplos encubiertos de anticlericalismo, fueron respetuosos con el catolicismo (Rengifo, 2018b, pp. 103-104).

## **A.2 Ocurrencias de un policía**

Fue la primera comedia propiamente costumbrista escrita por Acisclo Villarán y, a su vez, es probablemente única pieza teatral conservada de su producción. De acuerdo con Moncloa, fue estrenada “en el beneficio de Cuello en 1870” (Moncloa, 1905, p. 173), no obstante, en el texto impreso de la obra se señala que fue “Representada con aplauso en el Teatro Principal de Lima el 23 de marzo de 1871 a beneficio del tenor cómico de la Compañía de Zarzuela Sr. D. Fernando Cuello” (Villarán, 1877). Quizás se trate de un error de Moncloa o de dos puestas en escena. También se pondría en escena el 26 julio de 1879, durante la euforia patriótica a inicios de la Guerra del Pacífico, con grandes aplausos (*El Comercio*, 1879, Rengifo, 2012).

Es una comedia que representa el mundo de las clases medias altas, de la “gente decente”. Hay que tener en cuenta que la decencia en aquella época “implicaba por un lado ‘cualidades superiores’ de raza, apellido, educación, profesión y estilo de vida” (Parker, 1995, p. 165), lo cual, en parte, se va a observar en la comedia. No obstante, como señala Pablo Whipple (2016), los límites de la decencia no eran rígidos para los nacientes sectores medios,

donde la dicotomía entre decencia/plebe se entiende como un concepto moral y cultural más que económico.

Los personajes son en su mayoría de los sectores medios-altos, y sus preocupaciones giran en torno al amor, el matrimonio y la honorabilidad. Modesta, viuda adinerada bondadosa pretendida por don Joaquín; María, viuda adinerada pretendida por Luis y don Juan, quienes son rivales de amores. Luis simboliza a una clase media consolidada, pues es superintendente de la línea de La Oroya, representa la decencia y los pretendidos valores de las clases medias y altas: la sinceridad, el amor al trabajo y la honorabilidad. Él logra finalmente pasar de una clase media consolidada a la clase alta, en términos económicos, al recibir una herencia. El único personaje que no pertenece a estos sectores es Juan, que se deduce que es de clase media baja arruinada, aunque no aparenta ello, quien representa la “no decencia” como la deshonestidad, falta de escrúpulos, el dinero fácil y ausencia de honorabilidad, pues se quiere casar con la viuda María por conveniencia, a diferencia de Luis. Hasta cierto punto la temática y parte de los personajes vienen del periodo anterior, de las comedias de Segura, como el matrimonio por conveniencia por parte de gente de clase media baja que ve en las nupcias una oportunidad de ascender social y/o económicamente.

El argumento es el siguiente: Juan pretende casarse con María, sobrina de su amigo Joaquín, pero la chica no está interesada en él, pues sospecha de sus intenciones mercantiles, además que lo considera mayor. Por el contrario, ella está interesada en el joven Luis, quien la pretende y ama sin saber que es viuda y rica. El punto central del texto se produce cuando coinciden todos en la casa de María. Estando allí, y a fin de deshacerse de Luis, Juan presenta un recorte de periódico en el que se menciona un supuesto hurto cometido por Luis, su rival de amores y un supuesto compinche suyo: “Carlos Puente y Luis León, ebrios consuetudinarios” robaron en “un tambo, veinte soles” (Villarán, 1877). Con ello Juan cree haberse sacado del paso a Luis, pues su honorabilidad está quebrada con aquel anuncio, pero posteriormente se aclara el malentendido al corregirse el diario, aclarándose se trataba un error de los cronistas, que cuentan las cosas al revés, y de la policía, de allí el nombre de la obra. Luego de ello, Luis tiene el consentimiento para casarse con María.

El nombre de la pieza, probablemente, está inspirado en la obra de Manuel Ascencio Segura, *Percances de un remitido*, la cual, de acuerdo a Sánchez (1959. T III) criticaba la irresponsabilidad de la prensa sobre todo del diario *El Comercio*.

La obra expresa la visión de la época respecto a los matrimonios y los valores sociales, pues los matrimonios solo se debían hacer entre gente de una misma clase social o de una misma posición económica. No se señalan los apellidos de Luis y la viuda en el texto. La obra también refleja cómo una persona con dinero, así no tenga los orígenes sociales “de abolengo” puede emparentarse con esas familias si llegan a tener fortuna. En resumen, en *Ocurrencias de un policía*, se expresa un mundo hasta cierto punto frívolo de clases medias altas, cuyas principales preocupaciones son la honorabilidad, la decencia y el matrimonio, sin referencia a preocupaciones materiales o económicas.

### **B.1. Abelardo Gamarra (“El Tunante”)**

Nació en Huamachuco, en una familia de gran fortuna. Viajó a Lima para estudiar en el colegio Guadalupe y luego en la Universidad de San Marcos. Sin embargo, Gamarra abandonó sus estudios al fallecer su padre, cuyas propiedades, entonces, fueron confiscadas mediante artilugios. Por ese motivo, Gamarra, afincado en Lima, pasó apuros económicos, descendiendo socialmente a una clase media baja. Trabaja en 1871 en el diario *El Nacional* como periodista (Basadre, 2005, T 10, p. 281). Publicó también en otros diarios, deviniendo el periodismo en su actividad principal.

De acuerdo con Torres (2019), cuando Gamarra se instaló en Lima y se convirtió en periodista tuvo sus primeros vínculos políticos, simpatizando con Manuel Pardo, líder del Partido Civil y presidente del Perú entre 1872 y 1876. Siguiendo a Torres tenemos que, *El Nacional*, periódico en el que Gamarra colaboraba

apoyó durante muchos años al Partido Civilista. Entre las pruebas explícitas de su apoyo se encuentra el [“Manifiesto civilista”] publicado en las primeras páginas de este diario el 1 de Setiembre de 1877 y en la larga lista de los que respaldan dicha propuesta aparece nuestro escritor” (Torres, 2019, p. 56)

En aquellos años si bien el joven Gamarra no olvidaba sus raíces, sus escritos se centraban en Lima y lo limeño. Sus únicas novelas de aquellos años como *El Tunante en camisa de once varas* (1877) y *Detrás de la Cruz El Diablo* (1877), y, como veremos, en su primera y única producción teatral de aquellos años, *Escenas del Carnaval de Lima* (1879). Por esos mismos años frecuentaba en Lima las tertulias literarias de entonces codeándose con la elite literaria, incluso recibió como indica Basadre (2005, T 10, p.281) un “bautismo literario” en una velada literaria en la casa de Juana Manuela Gorriti, donde tuvo de madrina a Mercedes

Cabello y Manuel Adolfo García de padrino, y fue Ricardo Palma quien oficio de párroco. Es en ese contexto que escribe y estrena *Escenas del Carnaval de Lima*.

Veamos a continuación la mirada de la sociedad desde la óptica de un joven devenido en clase media baja, pero cuyo reacomodo social no tuvo relación con la crisis, dedicado al periodismo, de origen provinciano, pero radicado en Lima

### **B.2 Escenas del Carnaval de Lima (1879)**

Es la primera pieza escrita y representada de Abelardo Gamarra. Es una comedia de costumbres de un solo acto y ocho escenas. La trama gira en torno a la animadversión que siente don Mateo por el carnaval limeño. Don Mateo se niega a que en su casa se celebre dicha fiesta y que sus hijas participen en él por considerarlo incivilizado. Sus hijas: Mercedes, Pepita y Hermelinda, quienes se encontraban desilusionadas de no poder celebrar el carnaval junto a sus enamorados Carlos, Federico y Emilio, por la oposición paterna. Sin embargo, los enamorados planean revertir el problema para celebrar el carnaval, en complicidad con sus vecinas. Así, estas irrumpen en casa “pidiendo auxilio” debido a que los jóvenes las perseguían para mojarlas, iniciándose el juego en la casa de don Mateo, donde finalmente todos resultan mojados; hasta el mismo don Mateo, a quien las vecinas meten en una tina. Luego de ello, la fiesta continúa en la casa con baile y licor. Al final don Mateo termina festejando el carnaval, bailando con su esposa y brindando con todos.

Desde el punto de vista social la obra gira en torno a una familia y personajes de sectores medios consolidados, pues el jefe de familia tiene sirviente y no se hacen referencias a deudas ni problemas económicos. Los enamorados de las hijas de don Mateo y doña Pancha son estudiantes. En aquellos años solo las clases altas y medias podían estudiar en un colegio secundario y universidad (en la obra no se menciona dónde ni qué estudian). No son de clase alta, pues tienen un solo sirviente y, si nos atenemos a lo que señala Rojas (2005), parte de las clases altas celebraban el carnaval en privado en el Teatro Principal o en el Casino Nacional (2005).

### **B3. Reivindicación de las tradiciones limeñas**

Esta obra muestra una clara reivindicación de la tradición limeña del carnaval como representativa de la nación (Lima), como elemento de identidad nacional, lo cual nos hace recordar a Segura, quien publicó dos artículos: “El carnaval” y “Los carnavales”. Recordemos que esta fiesta había sido (y era) objeto de críticas de ciertos grupos de las elites, que la

consideraban como una práctica bárbara e incivilizada que representaba el desorden social, la violencia y la inactividad laboral (Henríquez Castro, 2001; Rojas, 2005). Si bien las autoridades se oponían al carnaval, los civiles, sean intelectuales o cualquier ciudadano, también opinaron sobre él. De acuerdo a Henríquez Castro (2001) unos pedían su erradicación total, otros que se cambiasen algunos aspectos, otros lo defendían como “diversión legítima” y, finalmente, otros pedían que se redujera a formas más suaves. Abelardo Gamarra reivindicaba esta fiesta como una “diversión legítima”, que debían practicar las diversas clases sociales como parte de la identidad nacional, pero sin violencia, y sin mezcla social, pues en la obra se observa que los personajes juegan con “sus iguales”, el “muchacho” (el sirviente) de don Mateo es invisibilizado en el juego. La postura policlasista respecto al carnaval se observa en un diálogo donde Mateo discute con su esposa respecto al carnaval:

*Don Mateo        Los que quieran el Carnaval  
                         que se vayan al infierno.  
                         Lo que es en casa ¡un demonio! [...]  
                         Si será propio en las niñas  
                         Y en las personas de respeto [...]*

*Doña Pancha A la verdad que nos sé,  
                         Hijo, por qué dices eso,  
                         Porque en Lima todos juegan:  
                         el pobre y el caballero;  
                         las señoras principales  
                         bien que se mojan Mateo (Gamarra, s.f.)*

En las palabras “el pobre y el caballero”, se expresa el peso de la tradición colonial y su simbiosis con la incipiente sociedad burguesa, pues en lugar de decir “pobre y rico”, se hace alusión al caballero, distintivo de nobleza o quizás burgués, o una simbiosis de ambos, pero no se refiere a la plebe sino al pobre. Al hacer referencia a que todos juegan, doña Pancha busca dejar en claro que su condición social (de clase media, de “gente decente”) no es impedimento para jugar una fiesta policlasista nacional. La idea del autor es presentar a los carnavales como fiestas representativas de lo nacional, por encima de las opiniones de un cierto sector de la elite que los consideraba bárbaro e incivilizado.

La representación de la mujer que se brinda, es la de la esposa sumisa a los designios del esposo; quien puede, o no, tomar en cuenta sus opiniones. A las jovencitas limeñas de clase

media o alta se les muestra como alegres, cariñosas, bellas y delicadas, expresión del imaginario limeño.

Esta comedia, por otro lado, muestra el mundo seguro, lúdico, frívolo y libre de preocupaciones, de una clase media consolidada, de familias constituidas y felices. No tiene ninguna crítica social, ni la sátira mordaz que tendrían las comedias del periodo de la crisis de la posguerra como *Ña codeo* (1887), tal como veremos más adelante. Esto coincide con la calificación que hace Basadre de una pequeña novela de Gamarra *Detrás de la cruz del diablo*, publicada en 1877 a la cual cataloga de “extrema mocedad intelectual” (Basadre, 2005, p. 281), por lo frívolo y por su falta de una crítica social, novela que tiene ciertas similitudes con la comedia *Ña Catita* de Manuel Asencio Segura.

*Las puestas en escena.* Se estrena “en función de gracia de la [“columna Tipográfica”] de la guardia urbana, el martes 15 de julio de 1879” (Gamarra, s.f.) al inicio de la Guerra del Pacífico con “buen éxito” (Moncloa, 1905, p. 75). De acuerdo a Varillas (1992, p. 286) se representó diez veces, lo cual significa que tuvo éxito.

Si bien en aquel contexto se representaron varias obras patrióticas e históricas dada la coyuntura de guerra, también se representaron comedias. La puesta en escena de esta comedia y su éxito, revela el estado de confianza y seguridad con que se autopercebían las clases medias y altas, observando una guerra aún lejana con una creencia en la superioridad frente a Chile y en la consecuente victoria.

Es interesante señalar que en esta pieza se observan las siguientes continuidades respecto al costumbrismo clásico: mundo frívolo de clases medias, sin preocupaciones serias, y el reivindicar expresiones limeñas como nacionales, pues hay en la pieza de Gamarra una cierta relación con las piezas de Segura: *La moza mala* y *Lances de Amancaes*. Otra continuidad es la de darle a las clases populares roles secundarios o invisibilizarlos.

### **3. El impacto de la crisis de la posguerra con Chile en la comedia costumbrista: fines del S. XIX**

#### **3.1. Contexto del país**

Entendemos como periodo de la crisis de la posguerra a los años comprendidos entre el fin de la guerra contra Chile (1883) hasta la instauración de la llamada República Aristocrática (1895), correspondiente a lo que el historiador Jorge Basadre (2005, vol. 10) denominó como

el “Segundo Militarismo”, que a su vez se inscribe en gran parte de lo que también a su vez denominó *Reconstrucción nacional*. Como su nombre lo indica es un momento de crisis, reacomodo social, de quiebre en el proceso de construcción del Estado nación y de liquidación del pasado, producido por la derrota de la Guerra del Pacífico. Es en este periodo que empieza la producción de Abelardo Gamarra, ya alejado de las armas, debido a que fue un activo cacerista combatiente en la campaña de la Breña y, por ello, lo tardó de su producción, siendo ya algo mayor. En este momento también escribió Acisclo Villarán su última comedia costumbrista y el joven Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911), se inicia formalmente y deviene en dramaturgo dedicado a la comedia costumbrista, siendo el más prolífico y con mayor éxito contemporáneo.

El fin de la Guerra del Pacífico tuvo impactos profundos en todos los niveles de la sociedad. La economía estaba en ruinas, se pierden las salitreras, el guano es cosa del pasado, las vías de comunicación están en gran parte destruidas, hay una caída de la producción agrícola y las exportaciones, no hay crédito en el exterior y el Perú es un país sobre endeudado y en moratoria de su deuda externa. Recién con la firma del polémico Contrato Grace, en 1888, empieza a reactivarse económicamente, pues se reconstruyen y amplían los ferrocarriles, se cancela una deuda impagable, el país vuelve a ser objeto de crédito y entra al mercado internacional, aunque también hay una mayor dependencia del capital inglés (Contreras & Cueto, 2015, pp. 183-186; Klaren, 2004, pp. 242-254). Respecto al plano político, hay un periodo de inestabilidad política, con guerras civiles (1883-1885, 1894-1895) y surgimiento de nuevos partidos políticos. Sobre el aspecto social podemos señalar la ruina de familias de la oligarquía y de los sectores medios, producto de la guerra. Muchas viudas vendían sus bienes o tenían que trabajar recibiendo, con suerte, una mísera pensión. También los trabajadores del Estado que no perdieron su empleo, vieron una reducción de su salario. La guerra y sus secuelas afectarán a todos los sectores sociales. Se va a dar un reacomodo de clases.

En el plano político y cultural surgen los debates sobre la identidad nacional y la crítica del pasado por parte de intelectuales como Manuel González Prada; además se construye la animadversión y el resentimiento contra Chile, lo cual se vincula con lo que Contreras y Cueto denominaron “una enérgica liquidación del pasado” (Contreras & Cueto, 2015, p. 165). Estos elementos de la posguerra con el transcurrir del tiempo serían en muchos casos poco a poco superados y en algunos otros, exacerbados.

La Guerra del Pacífico fue un hecho que marcó de manera profunda a las generaciones que la vivieron. Abelardo Gamarra, Acisclo Villarán y el joven Manuel Moncloa y Covarrubias, vivieron estos hechos, luchando en la guerra y viviendo la derrota: el contexto de la crisis de la posguerra marcaría su producción teatral.

### 3.2 La crisis de la posguerra y el teatro

A pesar del contexto de crisis, tras la Guerra del Pacífico hubo un renacimiento de la vida cultural en Lima. Ejemplo de ello es el nacimiento de diversas revistas literarias y la reorganización para 1885 del Club Literario de Lima, que cambia de nombre al tener nuevas bases, denominándose Ateneo de Lima (Tauzin, 1998).

Respecto al teatro, la recuperación se da hacia 1884 y 1885, cuando arribaron compañías de ópera italiana y de zarzuelas españolas (*El Comercio*, 1884, 1885). Sin embargo, 1886 fue el año de la recuperación general de la actividad teatral en Lima, por el mayor dinamismo de las representaciones, aumento del público y por la llegada de compañías y figuras extranjeras de renombre, como la compañía de zarzuelas Rupnik, la dramática italiana Emmanuel y la llegada de Sarah Bernhardt, que actuaron exitosamente y con mucho público (Rengifo, 2012; Rengifo 2018).

Las piezas nacionales no disminuyeron, pero *sí* hubo cambios en las tendencias. La guerra disminuyó notablemente el número de dramas, predominando las comedias y las zarzuelas (Rengifo, 2018). Esto indica que el realismo de la posguerra no se expresaba en el teatro de manera directa a través del drama, sino de la sátira costumbrista, como “tragicomedia”, lo cual se expresaría de manera clara en las comedias de Abelardo Gamarra y Acisclo Villarán, y de cierta manera en la obra de Manuel Moncloa y Covarrubias.

Sostenemos que las comedias *La Caja fiscal tal cual será en 1986*, *Ña Codeo* y *¡Al fin solos!* de Villarán, Gamarra y Moncloa, respectivamente, van a expresar profundas rupturas respecto a las comedias de Manuel Asencio Segura y las suyas mismas de la década de los años setenta (en el caso de Villarán y Gamarra). En el caso de Moncloa, expresará nuevos elementos a través de su comedia.

Es esencial resaltar que una característica de los tres autores es el pertenecer a una clase media baja o precaria: Acisclo Villán era funcionario de la municipalidad, cuyo sueldo evidentemente había disminuido tras la guerra; además su casa había sufrido un incendio en el contexto de la guerra (Tauro del Pino, 2001; Basadre, 2015, T.8). Gamarra y Moncloa se

dedicaban a las profesiones liberales, aunque probablemente Moncloa haya tenido una cierta mejor posición económica.

#### **A. La Caja fiscal tal cual será en 1886. Autor: Acisclo Villarán.**

Moncloa (1905) manifiesta que la comedia se estrenó con grandes aplausos; aunque no señala la fecha, todo apunta a que fue en 1886. La escritura fue en aquel contexto. De acuerdo con Tauro del Pino (2001), durante la Guerra contra Chile, Villarán se enroló en la reserva, participando en la defensa de Lima y en la Batalla de Miraflores (1881). Se señala que, aunque su propia casa sufrió un incendio, volcó todo su esfuerzo en salvar los libros del Archivo Municipal. Tras la guerra logró conservar su empleo, pero su sueldo fue reducido.

La pieza en cuestión es de un acto y en verso. Como en casi todas las obras de este periodo, la tendencia es presentar la calle en la primera escena (o señalarla): *“El teatro representa el patio del Palacio. -A la izquierda, la fachada de la Caja Fiscal. -Entre la puerta de la Caja y el mamparón que permanece cerrado, medirá la distancia de cuatro metros.”* (Villarán, 1886, p.5).

*Personajes.* Hay muchos personajes, pero ninguno es el principal. Entre ellos tenemos a: don Armando, coronel “indefinido”; es decir; sin mando de tropa, pero recibe su remuneración. don Antón, sargento mayor “indefinido”; don Pablo, teniente indefinido, un suertero comandante “indefinido”; don Joaquín, capitán “habilitado”,<sup>1</sup> don Jacinto, capitán “habilitado”, un empleado de hacienda, un portero, un celador de policía; don Jacobo, agiotista; don Moisés, agiotista; don Zacarías, agiotista; doña Dolores, viuda; doña Úrsula, viuda, doña Tiburcia, viuda; doña Antuca, pensionista de gracia; doña Inocenta, hija de doña Antuca. Como puede deducirse, tenemos una proliferación de militares indefinidos, agiotistas y pensionistas.

*El argumento.* La obra trata las peripecias que pasan las personas que esperan cobrar en la caja fiscal: exmilitares y viudas, cuando por lo general, les dicen que no hay dinero. Todos estos personajes, son típicos del periodo de crisis de inicios de la posguerra, y son expresión de una sociedad en crisis no sólo agobiada por las secuelas de la Guerra con Chile, sino también por los aún recientes efectos de la guerra civil entre Cáceres e Iglesias (1884-1885).

*Crítica social, imaginarios y mensaje.* En la obra, Villarán da una visión siniestra de la sociedad; pero real. Matiza a través de la comicidad, la dura situación que vivían muchas

---

<sup>1</sup> Probablemente signifique que ha vuelto a la actividad después de haber sido licenciados o desmovilizados tras el fin de la guerra, no obstante, el termino es bien difuso.

personas, sobre todo los golpeados sectores medios por la crisis, pues la gran mayoría de los personajes son de clase media baja o de clase media venida a menos. Destacan sobre todo los militares “indefinidos”, en un contexto en el que aún no había una profesionalización del ejército, por lo cual había muchas personas desmovilizadas que habían alcanzado grados; a lo cual hay que agregar que, tras la guerra, muchos fueron licenciados o desmovilizados. En la coyuntura de crisis de la posguerra, estos recibieron una mísera pensión o dejaron de percibirla por falta de recursos fiscales. Cabe señalar también que, a las viudas de los militares caídos les correspondía una pensión que, aunque exigua o mísera, tampoco se abonó debido a la crisis. Las viudas daban un penoso espectáculo al hacer colas para solicitar su pensión a la Caja Fiscal, teniendo que retirarse con las manos vacías, pues la caja no tenía dinero, lo cual es retratado por Villarán con humor, pero con denuncia hacia el gobierno. La situación de las viudas se satiriza en el siguiente “coro de viudas”:

*Señor cajero  
Vienen las viudas  
Por su dinero  
Y, sí hay algo que llene el ojo,  
Haga que corra pronto el cerrojo.  
Jamás hay plata,  
Nunca hay billetes:  
Esto arrebata  
Somos juguetes.  
Señor Cajero, se nos hostiga.  
Y se subleva nuestra barriga*

(Villarán, 1886, p. 14)

Esta situación de las viudas se puede verificar en 1887. El diario *El Comercio* hace el siguiente comentario al respecto: “*se dice la caja fiscal que no se paga á viudas, afín de que no pierdan su tiempo ni lo hagan perder a los empleados, esas señoras que paran allí*”. Esta verídica situación es la que se denuncia en la obra a través del humor.

Volviendo con los “militares indefinidos”, a pesar de la sátira, hay un reconocimiento a sus acciones y valores dados por la patria, criticándose el trato inmerecido hacia quienes han hecho sacrificios por la nación:

*d. Antón:  
A nosotros, veteranos  
Que dimos independencia*

*¡Que lisura!  
“No hay crimen en el Perú  
Como el crimen de ser pobre;  
Es el delito que asombra;  
En la Nación soberana  
Que República Peruana  
A la boca llena se nombra  
Al que despliego fiel coraje,  
De la patria al fiel guerrero,  
Se le ve pordiosero  
Y lo atropella un carruaje....  
Tengamos calma que ya  
Donde lo sano se vicia,  
Veremos que la justicia  
Triunfará, sí triunfará*

(Villarán, 1986, pp.11-12).

El autor del texto muestra de manera inconsciente el discurso racista de la clase media baja, pues en sus reclamos los militares indefinidos arremeten contra el portero, que es de origen afro, cuando tocan la puerta de la caja fiscal y este no abre, a lo cual el coronel Armando dice:

*Soy coronel vencedor  
Y usted un zambo altanero  
¡Insolente es el mulato!.....  
Calle Usted, ni por asomo  
Puede igualarse conmigo*

(Villarán, 1886, p. 6)

A pesar del contexto de crisis, se muestra algo positivo: el progreso simbolizado a través del tranvía, el cual a su vez es expresión de democratización y de lo nacional, tal como se desprende en un diálogo entre viudas y militares indefinidos. Sobre el tranvía, dicen que es una señal del progreso de la ciudad, un medio que permite dejar de lado los tradicionales coches jalados por caballos, y recalcan que algo muy importante, que el concesionario es peruano. Afirman: “Un síntoma de progreso”, “Y evita la insolencia de más de un cochero”, “Y a más el concesionario”. “No tiene nada de gringo” (Villarán, 1886). Finalmente, doña Juana interviene diciendo a viva voz:

“Y grita la que es patriota”

¡Que viva lo nacional ¡

(Villarán, 1886, p. 27)

Estos diálogos respecto al tranvía revelan la visión democrática y nacionalista de Acisclo Villarán tras la Guerra del Pacífico, evidenciándose que está en contra de los concesionarios y las injerencias extranjeras en la economía. Así, tenemos que el tranvía democratiza y nacionaliza la sociedad.

*Cambios en la comedia costumbrista.* Esta obra evidencia una ruptura en la visión de la sociedad peruana desde los dramaturgos; pues en las comedias de la posguerra, se expresa de manera cruda y mordaz, la crisis moral, política, económica de la sociedad peruana de esos años. Si comparamos esta pieza con *Ocurrencias de Policía*, representada en el periodo anterior (véase punto 2), veremos que en aquella se mostraba una visión idílica y jocosa del mundo de las clases altas y medias de Lima, consolidadas, como expresión de una sociedad despreocupada, feliz y optimista. Una Lima *ante bellum*. Ahora su autor daba un giro radical, golpeado por la realidad, presentando una sociedad en crisis y con personajes de clases medias bajas o populares arruinadas. Estos nuevos actores lidian con sus penurias económicas, pero también tienen referencias a la nación y la patria.

### **B. Ña Codeo. Ensayo de comedia en tres actos y en verso. Autor: Abelardo Gamarra**

Gamarra tuvo una intensa participación en la Guerra con Chile. Estuvo en la defensa del Callao durante el bloqueo de la escuadra chilena en 1880, participó en la defensa de Lima en la batalla de San Juan el 13 de enero y en la batalla de Miraflores el 15 de enero. Tras la caída de Lima participó en la resistencia contra los chilenos en la sierra, luego se unió a las fuerzas de Cáceres contra Iglesias. Tras el triunfo de Cáceres en Lima, volvió a trabajar en el periódico *El Nacional*. Sin embargo, se separó de este diario cuando este empezó a apoyar al Contrato Grace, al cual él se oponía. Cuando se estrenó su pieza *Ña Codeo*, era diputado suplente por Huamachuco. También era miembro del Círculo Literario y de la Unión Nacional, lo cual muestra su cercanía a González Prada (Basadre, T 10, p.283). La obra *Ña Codeo*, de acuerdo con Moncloa y Covarrubias “hace recordar al teatro de Segura, por su sencillez, facilidad y criollismo”; además, la considera la mejor obra de Gamarra (Moncloa, 1905, p. 75). Consta de tres actos.

*El argumento.* Una pareja de muchachos de clase media baja precaria ve amenazada su felicidad por la madre de la novia; quien, movida por su ambición, arribismo e inconciencia,

busca que su hija le saque provecho a Augusto, un joven de clase media alta que la pretendía, el cual es un “calavera”<sup>2</sup> que no tiene intenciones serias con ella. Este, en complicidad con un amigo suyo, más “calavera” aún que él, crea un plan para hacer suya a la joven. Logran engañar a la madre, quien de manera inconsciente entrega a su hija para ser deshonrada por el joven Augusto, pero finalmente la hija logra ser salvada por el tío de la muchacha.

*Personajes y sectores sociales.* En esta comedia los personajes, en su gran mayoría, son de una clase media baja precaria que se autodenomina en la obra como “pobre”: doña Chepa (la madre), María (la novia e hija de doña Chepa), Federico (novio de María), don Manongo (tío de María). Doña Chepa es viuda y junto con sus hijas hacen trabajos de costura. El tío de María es un militar “indefinido” ya retirado, quien representa la decencia y la cordura. María representa a una muchacha honesta, decente y trabajadora. Federico es un muchacho serio. Los tres representan a una clase media empobrecida, pero decente (honor, honradez, decoro, etc.). Doña Chepa representa a aquellas madres ambiciosas de clase media baja que ven en sus hijas un medio para salir de la pobreza o sacar provecho, además, encarna el prototipo de “beata” chismosa y envidiosa. La clase alta o media alta en esta comedia queda muy mal parada, pues los únicos personajes de estos sectores sociales, los jóvenes Augusto y Ricardo, son mostrados como “calaveras”

*Crisis moral, social y económica.* La pieza de Gamarra muestra a través de la comedia una sociedad en crisis moral, social y económica. Socialmente no presenta a una clase media sólida, como la de *Escenas del carnaval de Lima* (1879) sino una clase media baja empobrecida. En el aspecto económico la crisis se expresa principalmente en el elevado costo de vida. Dentro del aspecto económico social las referencias a la pobreza son reiteradas, y es presentada desde el primer párrafo del acto primero: “El teatro presenta una habitación con ventana de reja pobremente amueblada...” (Gamarra, 1887). La crisis moral se expresa en la actitud de la madre hacia su hija, pues, es capaz de prácticamente entregar a la hija a merced de los inmorales jóvenes a cambio de dádivas.

*Categorías mentales raciales. Lo decente e indecente.* Al igual que la comedia de Villarán, en esta pieza se perciben las categorías mentales raciales heredadas de la colonia que afectan a la sociedad limeña que están “normalizadas”. Las categorías raciales y las jerarquías están presentes en el discurso de los personajes de todas las clases sociales sin excepción. En el caso de la clase media baja precaria, se observa esto tanto en los personajes “virtuosos” como

---

<sup>2</sup> Personajes libertinos, jueguistas, jaraneros, despreocupados o mujeriegos

María, su tío don Manongo y Federico; como en los no virtuosos como doña Chepa cuando se relacionan con Dominga, la sirvienta afro de esta última. A manera de ejemplo podemos señalar algunas expresiones como: “esta negra ¡si es más lisa!” “¡que negra!”, por parte de María. En el caso de Federico, este le dice a la sirvienta toscamente “vete” cuando quiere estar a solas con María, a pesar que Dominga fue la que lo ayudó para lograr ello. Otro ejemplo es cuando don Manongo le dice despectivamente “Qué vas á saber negra ardilosa”. En el caso de doña Chepa, esta se refiere a Dominga como “la negra”, en lugar de llamarla por su nombre o referirse a ella como la sirvienta.

Las categorías raciales jerárquicas están también presentes en los personajes de clases populares, relacionados con lo afro y lo indígena, por ejemplo, la sirvienta Dominga para referirse al criado de la picantería de rasgos andinos, que la coquetea y quiere casarse con ella, lo rechaza diciéndole “cholo feo” a lo cual el criado le responde “Anda, negra gallinazo”. Por otro lado, Dominga es indiferente al plan de los jóvenes calaveras respecto a María. En la clase alta, como en el caso del joven Ricardo; cuando este se encuentra con la “zamba” que administra la picantería (o dueña) la llama zamba, si bien la trata de manera afectuosa, la ubica en su saludo en la categoría de “no decente” al decirle, aunque de broma “¿Cómo estás facinerosa”? En la pieza se desliza que hubo algún encuentro entre los dos, al respecto, Parker (2020) señala que para inicios el siglo XX, se consideraba que dentro de la gente decente estaban aquellas personas que tenían además ciertas cualidades "superiores" de raza, apellido, educación, profesión y estilo de vida.

*Comparación con Ña Catita de Segura.* Esta pieza se acerca al costumbrismo de Segura en el sentido de reivindicar tradiciones limeñas tenidas como nacionales, lo cual se observa en la comida de la picantería con platos típicos como el cau cau, la carapulca, la bebida de la chicha, etc. En la pulpería se arma un baile entre Ricardo y la “Zamba” en la cual la “Zamba” dice “Me acuerdo que soy de Lima” y Ricardo dice “Y de Lima, Santa Rosa...”. Sin embargo, se aleja de la comedia de Segura al no presentar personajes de clases media con solidez económica, además de mostrar una sociedad en crisis. En esta pieza no se observa el mundo frívolo y jocosos de *Ña Catita de Segura* y *Escenas del carnaval de Lima* (1879) de Gamarra. *Ña Codeo* muestra a través de la comedia una sociedad en crisis. En una comparación de *Ña Codeo* con *Ña Catita*, Torres (2021) señala que la comedia *Ña Codeo* resulta más arriesgada, pues Gamarra prescinde del acuerdo de matrimonio por conveniencia y de la Celestina, la vecina “Ña Catita”, ajena a la familia; en lugar de ello, exhibe el comercio de la belleza del joven negociado directamente por doña Chepa, madre de la muchacha, llamada con el apelativo

“Ña Codeo” (341). En los personajes de clases populares se continúa con la tradición que venía desde la comedia de Segura de darles una identidad étnica afro o indígena, pero a diferencia de las obras de Segura, donde las clases populares están ausentes o pasan desapercibidas al igual que en *Escenas del Carnaval de Lima* de Gamarra, en *Ña Codeo*, si bien no son personajes principales, sí se les brinda cierto protagonismo, como es el caso de la sirvienta afro (Dominga).

*Cambios en la comedia costumbrista.* Las características socioeconómicas de la obra de *Ña Codeo*, son una tendencia en parte de las comedias costumbristas desde la crisis de la posguerra hasta inicios del siglo XX, en mostrar un realismo que, a pesar de la envoltura cómica, mostraba de manera cruda las miserias económicas y morales, aunque también virtudes de una clase media venida a menos con la derrota en la Guerra con Chile, pero sin lograr herir la susceptibilidad del público, tal como lo señala un cronista de espectáculos de la *Revista Social de Lima*:

Con visible juicio punza, pero no desgarrar la susceptibilidad nacional: pone de relieve los hechos, los sigue en todas sus consecuencias, con natural desenvoltura; pero la sátira mordaz, insidiosa, despótica, que subleva e irrita la desecha por completo. No pretende demoler de un solo golpe y sembrar de escombros el terreno en que debe fructificar la buena simiente, que él siembra para prevenir... (16 de abril de 1887)

Este cambio en la forma de presentar las comedias se debió, al igual que en Villarán, al impacto de la Guerra contra Chile. Tras la guerra, ese mundo frívolo y sin preocupaciones ya no tiene lugar, la crisis de la posguerra es presentada a través del humor para no herir la susceptibilidad del público. Por consiguiente, se entra a una nueva etapa del costumbrismo limeño que denominaremos el *Costumbrismo de la posguerra*, que sería continuado hasta principios del siglo XX. Otros lo denominan “Neo costumbrismo”, como Tamayo Vargas (1993), término compartido por Torres (2021). Como diría Basadre “El espíritu de Gamarra había cambiado en la Guerra con Chile; tomó una actitud crítica ante los vicios y defectos nacionales y adquirido un sentido social” (2015, T. 10, p. 282). Lo señalado por Basadre respecto a Gamarra, encaja en esta comedia y en la de Villarán presentada anteriormente y hasta cierto punto, aunque en menor medida, con la de Moncloa y Covarrubias, como veremos más adelante.

Torres señala que “en Gamarra resulta notorio el rechazo a reducir el valor de cada persona al dinero que ostenta; y propone en cambio la reflexión sobre la modernidad a partir del aspecto de educación en un sentido transformador” (2021, p. 366). Esto si bien se aprecia con mayor claridad en los escritos costumbristas de Gamarra, se puede observar en la pieza

analizada, debido a que el tío de María, don Manongo, al ganar la suerte denominada de veinte mil le propone a doña Chepa invertir ese dinero en la educación de María, señalando que con ese dinero María podría continuar sus estudios “que se quedaron suspensos por la muerte de mi hermano” (Gamarra, 1887, p. 57)

*El estreno.* Se llevó a cabo el domingo 10 de abril de 1887, en el teatro Olimpo junto a una pieza del repertorio dramático español. Había precios para todos los bolsillos: palcos 5 soles de plata, galerías y butacas 1 sol, ocultos 80 centavos, cazuela 6 soles billetes y palcos 10 soles entrada (Rengifo, 2012). Sin embargo, si bien la obra de acuerdo con Moncloa tuvo éxito (Moncloa, 1905), eso no significó que su estreno tuviera un público numeroso, pues, de acuerdo con el diario *El Comercio* la concurrencia “fue escasa [sic]”. (*El Comercio*, 12 de abril de 1887). *La Revista Social de Lima* no hace referencia al público en términos cuantitativos, pero señala que “fue aplaudida con entusiasmo” y que el público la presencié complacido, destacando el cronista el “donaire ocurrente y gracia criolla, (que) lucen en cada frase” (*La Revista Social de Lima*, 16 de abril de 1887).

### **C. Al fin solos. Autor: Moncloa y Covarrubias**

#### **C.1 Manuel Moncloa y Covarrubias**

Fue periodista, escritor costumbrista, dramaturgo e historiador del teatro. De todos los dramaturgos de la época de la crisis de la posguerra, y que vivieron la Guerra con Chile, fue el más prolífico y exitoso.

Producida la guerra, abandonó sus estudios de derecho y se alistó en el ejército, peleando al igual que Gamarra y Villarán en la Batalla de Miraflores. Tras la Guerra del Pacífico fue diputado por la Provincia de Dos de Mayo, integrando en 1883 la Asamblea Nacional (Ugarte Chamorro, 1961).

Fue socio fundador del Círculo Literario, y tuvo tal centralidad que sus miembros de reunían en su casa, principalmente los domingos (*Diario La Prensa de Buenos Aires*, citado en Ugarte Chamorro, 1961).

Su primera obra teatral impresa fue *El nudo*, de 1882 (Ugarte Chamorro, 1961 y Moncloa y Covarrubias, 1882). Fue en el contexto de la crisis de la posguerra cuando empieza a presentar oficialmente sus obras, entre las que se encuentra *¡Al fin solos!* cuando se desempeñaba como periodista y autor de artículos de costumbres.

#### **C.2 ¡Al fin solos! (1888)**

Se estrenó en el Teatro Olimpo la noche del 29 de abril de 1888. La recepción del público fue buena y gustó al auditorio (*El Perú Ilustrado*, 26 de mayo de 1888). La pieza se ambienta en Lima, “en una época cualquiera”. Es decir, Moncloa evita señalar un tiempo específico; sin embargo, se deduce que la obra hace alusión al periodo en que Cáceres asume el mando después de la Revolución de las Montoneras, pues se hace referencia a tumultos revolucionarios, siendo el más reciente la ocupación de Lima por el general Cáceres, tras vencer a Iglesias en diciembre de 1885. El argumento lo sintetiza muy bien un cronista del *Perú Ilustrado*:

El juguete de Moncloa es sumamente divertido y chistoso. No han pasado sino 24 horas después del matrimonio de Pepe y María, que están jurándose eterno amor, cuando estalla una revolución, prodújese un cierre general e invaden la casa de los recién casados, primero un hombre que asegura ser extranjero y viudo y en seguida la mujer de este, vieja harpía disfrazada de mujer decente y luego un primo de esta misma, herido de un balazo en la cabeza. Hay además un criado que tiene más miedo que todas las otras personas juntas. Concluida el cierre, leída la proclama del nuevo mesías político que asume el poder supremo por la “voluntad general de los pueblos”, quedan ¡al fin solos ¡Pepe y María y termina el jugueteo. (*El Perú Ilustrado*, 26 de mayo de 1888).

Los personajes principales son María y Pepe, una pareja de recién casados de clase media, que tienen un criado. La sala está adornada con mueblería elegante. Los otros personajes son: Eduardo, pícaro y embustero y marido de doña Rosa y Luis, primo de esta. El primero se hace pasar como extranjero, pero es en realidad el antiguo esposo de doña Rosa —a quien abandonó a las 24 horas de casado—, que asegura que ha ido al cementerio de dejar flores a “su esposa muerta”. El segundo es Luis, primo de Rosa, quien llega herido y es dejado por un oficial al criado de la pareja de recién casados. En cuanto a estos personajes, posiblemente sean de clase media baja. El único personaje de extracción popular es el criado de la pareja recién casada, sobre el cual no hay ninguna referencia étnica, aunque tiene una presencia sumamente reducida, es presentado como cobarde, contrastando con la ecuanimidad y serenidad para manejar la situación de la pareja de recién casados.

En una primera impresión la obra puede parecer una “comedia burguesa superficial”; sin embargo, a diferencia de las comedias del periodo de la guerra y de los clásicos como Segura, se observan dos novedades entrelazadas: el hogar y la calle, la intimidad del hogar se ve turbada por acontecimientos políticos. En esta comedia a diferencia de las de periodos anteriores a la crisis de la posguerra, por primera vez la vida familiar sale de la cotidianidad, la calle entra a la casa, lo cual es algo muy simbólico, pues llega como un acontecimiento político,

como reflejo de la sociedad peruana, donde la guerra y la inestabilidad política de los años iniciales de la posguerra rompen con la vida muelle limeña, con “los recintos familiares” de las clases altas y medias. Ahora, estas no pueden vivir al margen de la vida social y política del país, pues la situación caótica vivida afectó y afectaría la vida de los limeños, lo que, de alguna manera, así sea presentado en la comedia de manera un tanto superficial, es recogido en la obra de Moncloa y Covarrubias. La pieza refleja el caos que se vivió en los años iniciales: si bien en el momento en que se representó (1888) había cierta estabilidad, el desorden y la inseguridad estaban en la conciencia colectiva limeña. Un acontecimiento político empuja la trama, pues los personajes ante los tumultos se refugian en la casa de la pareja recién casada. Este elemento significa también que las personas deben adaptarse a los contextos actuales. Otro elemento nuevo es la alusión a un tiempo pasado de gloria, en este caso a los tiempos de Ramón Castilla como añoranza de los tiempos de auge guanero y supuesta moralidad (Moncloa, 1888).

Si comparamos esta pieza de Moncloa con las de Villarán y Gamarra, tenemos que en todas, las asperezas de la vida diaria se suelen maquillar con la comedia y las situaciones cómicas. Sin embargo, expresan un giro hacia el realismo, aunque tímido, si se le compara con los discursos y las obras literarias que por lo general tuvieron un realismo ácido, punzante y directo. La diferencia con las obras de Gamarra y Villarán radica en que en las obras de Moncloa no hay una crítica social punzante; pero sí alusiones a la realidad, al desorden e inseguridad y al recuerdo de un tiempo perdido que estaba marcado en la generación de la derrota. Podemos conceptualizar al suyo como un estilo de humorismo crítico, pintoresco y ligero. También en que en esta pieza los personajes centrales son jóvenes de clase media y no de clase media baja o lo que Parker (2020) denomina “pobres de clase media” como en las comedias de Gamarra y Villarán. Pudo haber influenciado en esa diferencia el hecho que Moncloa y Covarrubias fuera mucho más joven que los otros autores en el momento en que estalla la Guerra con Chile, con aproximadamente veinte años, mientras Gamarra tenía veintiséis años y Villarán treintaiocho. Los dos últimos habían vivido mucho más un periodo de “esplendor” que se quiebra tras la derrota, pero también es necesario tener en cuenta la clase social más acomodada a la que pertenecía Moncloa y Covarrubias. Las obras de Moncloa y Covarrubias, en general, mostraban los avatares de la vida de una clase media no tan venida a menos, como las de los “pobres de clase media” descritos por Villarán y Gamarra. Obras como las de Moncloa serían las más exitosas del repertorio nacional. Ejemplo de ello es la comedia en cuestión: *¡Al fin solos!*

**A manera de conclusión.**

La Guerra con Chile (1879-1883) y la crisis de la posguerra impactaron tanto al teatro costumbrista como a sus variantes románticas; pero sobre todo a este último. En general los dramas disminuyeron notablemente, dándose un predominio de la comedia costumbrista; sin embargo, esta comedia producida por la “generación de la derrota” presentó más rupturas que continuidades respecto del costumbrismo del periodo clásico y del auge guanero.

El costumbrismo de posguerra fue presentado sobre todo bajo la forma de "tragicomedias", mostrando un realismo y crítica social muy fuertes; e incluso una atmosfera deprimente, pero tamizada a través de la risa como se observa en *Ña Codeo* de Gamarra y *La caja fiscal tal cual será en 1986*, de Asciclo Villarán. Las obras de posguerra dejan de presentar el mundo frívolo y risueño, sin preocupaciones serias de las clases medias en ascenso o consolidadas —rasgo típico del periodo clásico y del periodo de la década de 1870—, por el contrario, muestran una sociedad en crisis, que tiene como protagonistas principales a personajes de una clase media baja, cuyas virtudes y defectos reflejan las idiosincrasias limeñas, asumidas como peruanas. Asimismo, en este periodo las obras de la vieja escuela de Segura o Pardo y Aliaga, dejan de representarse, y dejan de presentarse, también, las obras de Gamarra y Villarán, presentadas en el periodo anterior como *Ocurrencias de un Policía* de Villarán, o *Escenas del Carnaval de Lima* de Gamarra.

Esas rupturas se deben al impacto de la derrota bélica, que provocó un reacomodo de la sociedad limeña, un reacomodo de clases sociales. La comedia costumbrista de Segura, y las mismas que hacían anteriormente Villarán y Gamarra correspondían a una sociedad sin guerra y sin crisis; optimista, de personajes típicos de clases medias en ascenso. Esta sociedad colapsó económicamente tras la guerra. Ese costumbrismo ingenuo ya no tiene cabida tras el conflicto en el costumbrismo de la posguerra, ni siquiera en la comedia de Moncloa y Covarrubias, por más frívola e ingenua que esta pudiera parecer, pues en las obras de Moncloa se suele jugar con la dicotomía intimidad del hogar y la calle. Este punto es algo nuevo en la comedia limeña, pues en las comedias anteriores, cuando se presentaban personajes en la intimidad del hogar, estos eran parte de la familia o conocidos de esta; en cambio en las obras de Moncloa estos son ajenos a la familia. Finalmente, en las tres comedias los personajes de extracción popular (sirvientes) carecen de virtudes, lo cual es una continuidad con los periodos anteriores. Por consiguiente, el costumbrismo de la posguerra, que abarcará hasta inicios del siglo XX, presenta más rupturas que continuidades que con el costumbrismo de los periodos anteriores.

## Referencias

- Basadre, J. (2015). *Historia de la República. Edición corregida y aumentada*. Editora El Comercio, [1939].
- Bonilla, H. (1985). La crisis de 1872. En *Serie documentos de trabajo*, número 64, PUCP. URI <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/46703>
- Chartier, R (2009). *El mundo como representación*, Gedisa.
- Contreras, C. & Cueto, M. (2015). *Historia del Perú Contemporáneo*. IEP, PUCP, Universidad del Pacífico.
- Cornejo, J. (1995). El costumbrismo peruano y el español. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. ISSN 0011-250X, N° 539-540, pp. 59-78.
- Cornejo J. (1998). *I encuentro internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, Universidad de Lima; Fondo de Cultura Económica.
- Denegri, F. (2004). *El Abanico y la Cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. IEP, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Dijk, T. (2000). *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Vol. I. Gedisa.
- El Comercio* (julio de 1879. 1884 y 1885, abril y noviembre de 1887).
- El Perú ilustrado* (26 de mayo de 1888).
- Foucault, M. (2007). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* [1966]. Siglo XXI Editores.
- Gamara, A. (1877). *Detrás de la cruz El diablo. Bosquejo de novela*. Imprenta de El Nacional, Lima.
- Gamara, A. (1960). *Escenas del carnaval de Lima. Ña Codeo. Escenas del Carnaval de Lima. Escenas de la campiña. Ir por lana y salir trasquilado. Ya vienen los chilenos* [1879]. Centro Cultural Sánchez Carrión.
- Gamara, A (1887). *Ña Codeo. Ensayo de comedia en tres actos y en verso*, Carlos Prince.
- Henríquez Castro, H. (2000). El carnaval limeño, 1900-1930. En *Historias*, N.º 1.
- Klaren, P. (2004). *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

- Marichal, C. (1988). La crisis de 1873 y la deuda externa latinoamericana: Una reevaluación crítica. *Revista De Historia Económica - Revista de Historia Económica Ibérica y Latinoamericana*, 6 (1), 103-130. doi:10.1017/S0212610900015573
- Manzano, V. (2005). *Introducción al análisis del discurso*. <https://personal.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>
- Moncloa y Covarrubias, M. (1888). *¡Al fin solos!* Benito Gil.
- Moncloa y Covarrubias, M. (1901). *Los Bohemios de 1886, (apuntes personales y recuerdos)*. Stolte, G. (Edit.). Imp. y Lib. Melchormalo.
- Moncloa y Covarrubias, M. (1905). *Diccionario Teatral del Perú*. Badiola y Berrio.
- Palma, R. (1889). *Recuerdos de España, precedidos de "La bohemia de mi tiempo"*. Imprenta la industria.
- Parker D. (2004). Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional. En Panfichi H. y Portocarrero, F. (Eds.). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Universidad del Pacífico Pp. 161-186.
- Rengifo, D. (2012). *La société théâtrale à Lima pendant la Guerre du Pacifique et les débuts de la crise d'après-guerre: 1879-1888* [La sociedad teatral durante la Guerra del Pacífico y la crisis de la PostGuerra]. Tesis de Maestría, Universidad de Paris VII.
- Rengifo, D. (2018). *Le théâtre historique et la construction de la nation. Essor, crise et résurgence: Lima 1848-1924*. Tesis doctoral. Universidad de Rennes 2, Francia.
- Ricketts, M (1996). *El teatro en Lima y la construcción de la nación Republicana. 1820-1850*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rojas R. (2005) *Tiempos de Carnaval. El Ascenso de lo popular a la cultura nacional*. IFEA-IEP.
- Romero de Valle, E. (1966). *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Reyes, D. (2020). *El Impacto de la Guerra del Pacífico en Trujillo: 1879-1885*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Trujillo.
- Segura, A. (s.f.). *Lances de Amancaes*. Escuela Nacional de Arte Escénico, Servicio de difusión. Series (Obras de Autores Peruanos, Serie II, N° 27).

- Ugarte, G. (1959). *Don Manuel Moncloa y Covarrubias, ilustre hombre de teatro*. Revista Letras Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://doi.org/10.30920/letras.25.62.4>
- Tauzin, I. (1998). *La vida literaria limeña y el papel de Manuel González Prada (1885-1889)*.
- Tauzin, I. (1998). El teatro en Lima entre 1883 y 1886. Meyran, J. (coord.) *Teatro, público y sociedad*. CRILAUP, 234-242, 1998.
- Tamayo, A (1993). *Literatura peruana II: de la emancipación, costumbrismo y romanticismo, realismo y premodernismo, modernismo*. Peisa.
- Torrejón, L. (s.f.). *La idea de nación. Cómo la Historia nos hace percibir el presente. El caso de Abelardo Gamarra. “El Tunante”*. [https://www.academia.edu/24498175/La\\_idea\\_de\\_Naci%C3%B3n\\_C%C3%B3mo\\_la\\_Historia\\_nos\\_hace\\_percibir\\_el\\_presente\\_El\\_caso\\_de\\_Abelardo\\_Gamarra\\_El\\_Tunante](https://www.academia.edu/24498175/La_idea_de_Naci%C3%B3n_C%C3%B3mo_la_Historia_nos_hace_percibir_el_presente_El_caso_de_Abelardo_Gamarra_El_Tunante)
- Torres, J. (2019). *Representaciones de Lima migrante en “Rasgos de pluma” (1875- 1879 / 1885-1889) de Abelardo Gamarra*. Tesis para optar grado de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Torres, J. (2021). El neocostumbrismo peruano (1885-1914): sinsabores de modernidad en Lima. Chan-Rodríguez y Velásquez, M. (Eds.) *Historia de las literaturas en el Perú. De la Ilustración a la Modernidad (1780-1920)*. Vol. 3. PUCP, Casa de la literatura y Ministerio de Educación. Pp. 337-372.
- Segura, M. (s.f.). *Lances de Amancaes*. Escuela Nacional de Arte Escénico.
- Ugarte G. (1961). *Don Manuel Moncloa y Covarrubias, Ilustre hombre de Teatro 1859-1959*. Servicio de publicaciones del teatro universitario de San Marcos.
- Villarán, A. (1877). Ocurrencias de policía, pieza cómica original. Representada con aplauso en el Teatro Principal de Lima el 23 de marzo de 1871 á beneficio del tenor cómico de la Compañía de Zarzuela Sr. D. Fernando Cuello. Imprenta del Universo, de Carlos Prince.
- Villarán, A. (1886). *La Caja fiscal tal cual será en 1886. Pieza cómica en un acto y en verso*. : Impr. del Universo, de Carlos Prince
- Watson, M. y Portillo, G. (2021). Hacia una nueva lectura del costumbrismo decimonónico. En Chan-Rodríguez y Velásquez, M. (Eds.) *Historia de las literaturas en el Perú. De la Ilustración a la*

*Modernidad (1780-1920)*. Vol. 3. PUCP, Casa de la literatura y Ministerio de Educación. Pp. 25-55.

Whipple, P. (2013). *La gente decente en Lima y su resistencia al orden republicano. Jerarquías sociale, prensa y sistema judicial durante el siglo XIX*. IEP; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana; Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile; Dirección de Bibliotecas, archivos y Museos