

Lo performático en el teatro reciente de la independencia peruana. Rituales que cuestionan los antiguos prejuicios



Miguel Vallejo-Sameshima

Universidad de Granada

<https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

mvallejo@correo.ugr.es

Lima-Perú

Resumen

El presente artículo estudia dos piezas teatrales recientes sobre la independencia del Perú, *Discurso de promoción* (2017) del Grupo Yuyachkani, y *Bicentenario* (2017) de Mariana Silva y Claudia Tangoa. Analiza estas obras como experiencia y acontecimiento, mientras revisa sus aspectos ideológicos, y cómo su estilo de representación influye en sus significaciones posibles. De esta manera, revisa cómo estas piezas critican algunas características de la república peruana, como el racismo y el machismo.

Palabras clave: Teatro peruano, Teatro latinoamericano, Teatro histórico, Teatro posdramático, Teatro sobre la Independencia, estudios poscoloniales

Abstract

*The article studied two recent dramatic plays about the Peruvian independence, *Discurso de promoción* (2017) by Grupo Yuyachkani, and *Bicentenario* (2017) by Mariana Silva and Claudia Tangoa. It analyzed these dramatic plays as experiences and happenings. Moreover, it reviewed its ideology. Thus, it*

studied how these ways of representation influences their possible meanings. This way, it reviews how these dramatic plays criticize some characteristics of the Peruvian Republic, such as racism and male chauvinism.

Keywords: *Peruvian Theater, Latin American Theater, Historical Theater, Postdramatic Theater, Independence Theater, Postcolonial Studies*

1. Introducción

Las maneras de representar los hechos vinculados al proceso de independencia de un país construyen ideas de lo considerado propio y deseable, en un discurso que se propone como una identidad nacional. Por ello, estudiar el teatro de la independencia de un país sirve para interpretar las maneras en que se ha representado a los diferentes grupos socioculturales que lo habitan. En el caso del Perú, que se independiza de España en 1821 luego de ser un virreinato por casi tres siglos, encontramos que las obras teatrales sobre la independencia les asignan roles muy diferentes a los distintos grupos de peruanos, en desmedro de los



indígenas, afrodescendientes y mujeres, con matices cambiantes a lo largo del tiempo.

Para entender el origen de esta exclusión hay que recordar algunos hechos históricos. Según la denominación de castas virreinal, se llamó *criollo* al hijo de españoles nacido en América. Luego, podría referirse al americano con rasgos europeos y costumbres occidentales, enfrentado a las autoridades españolas desde el propio origen del virreinato, en una pugna por el poder. Estamos de acuerdo con García Bedoya (2000) en que los criollos reclamaban su legitimidad para administrar el territorio por ser occidentales a la vez que nativos de esta tierra y conocer el ambiente local y sus costumbres.

El grupo criollo encabezó la guerra final por la independencia. Esto ocurrió a falta de un poder indígena organizado luego de las rebeliones derrotadas de Túpac Amaru II a fines del siglo XVIII, así como de otros caciques indígenas años más tarde, a lo cual le siguió una persecución virreinal a la cultura indígena. Obtenida la independencia, la naciente república estuvo liderada política y culturalmente por los criollos. Así, consideramos que se formó una *república criolla* bajo un caudillismo militarista. No es azar que las celebraciones de la independencia del Perú incluso hoy recuerden básicamente a hombres militares criollos en desfiles militares. Como se aprecia en Vallejo-Sameshima (2020), las representaciones sobre la independencia estarán marcadas por ese punto de vista, dominante hasta entrado el siglo XX. Esa sería la base de la república peruana que se representa en las obras de teatro sobre la independencia.

En las piezas neoclasicistas de inicios del siglo XIX recopiladas por Ugarte Chamorro (1974a y 1974b) y Vargas Ugarte (1974), no aparecen personajes indígenas ni afroperuanos, y los personajes femeninos son poco relevantes. Más adelante, en las obras costumbristas de Felipe Pardo y Aliaga los afroperuanos aparecen caricaturizados como serviles, ignorantes y bestiales, justificando su esclavitud, y tanto en estas como en la mayoría de las de Manuel Ascencio Segura, las mujeres son rescatadas por un hombre criollo adinerado¹. En las piezas románticas de las décadas posteriores, como las de Clorinda Matto de Turner o Carlos Augusto Salaverry, desaparecerán los personajes afroperuanos para formar una dicotomía entre la antigua nobleza incaica y los conquistadores españoles, que, como se

1 Memorable excepción es *La Espía* (1854), de Segura, en la cual una mujer indígena ayacuchana es dueña de su destino y se relaciona de igual a igual con autoridades indígenas y militares españoles.



Figura 1. Escena de *El caballo del libertador*, en su temporada de 2018 en el CCPUCP. (Fuente: <https://poramoralarte.lamula.pe/2018/11/02/el-caballo-del-libertador-un-viejo-profesor-y-una-prostituta-en-medio-de-una-guerra-que-nadie-entiende/poramoralarte/>)

aprecia en Vallejo-Sameshima (2021), es una operación para mostrar que los criollos heredaron los valores incaicos.

Ya en el teatro del siglo XX se percibe una mirada más crítica hacia la figura del héroe criollo desde *Pruvonená* (1957) de José Miguel Oviedo. Piezas de la segunda mitad del siglo problematizarán la idea de república, como *El caballo del Libertador* (1986) de Alfonso Santistevan, que hace un contrapunto entre la guerra de independencia con el conflicto armado interno (1980-2000), y cuestiona la figura de José de San Martín. Esto se percibirá más aún en piezas performáticas como *La vida de Lorenzo Mombo* (1975) de Perú Negro, que emplea música afroperuana y critica el colonialismo con una visión africanista. Esto es, apreciamos un punto de vista que busca reivindicar a los grupos históricamente subordinados tanto en el teatro sobre la independencia como en el Perú real.

El siglo XXI se inició con diferentes luchas, influidas por la necesidad de reconstruir un país luego del trauma histórico que dejó el conflicto armado interno. La mayoría de los movimientos sociales posteriores a este tendrán búsquedas diferentes al marxismo que caracterizó a los grupos anteriores al conflicto y, en muchos casos, trabajarán lejos de los partidos políticos. Se organizaron movimientos indígenas de la Amazonía, así como nuevos colectivos sociales con una perspectiva múltiple hacia reivindicaciones étnicas, de género, diversidad sexual y ecologistas. Son notorios los movimientos feministas en diferentes rubros, desde el trabajo social hasta las artes plásticas y humanidades. Estas agrupaciones convocan a actividades y marchas

«El trabajo de dramaturgos y actores, tanto del teatro comercial, el independiente y el de organización comunitaria, en mayor o menor medida, formaron parte de las luchas por los derechos de los grupos subordinados.»»

reclamando cambios en las leyes, políticas públicas y en la actitud de la sociedad civil.

El trabajo de dramaturgos y actores, tanto del teatro comercial, el independiente y el de organización comunitaria, en mayor o menor medida, formaron parte de las luchas por los derechos de los grupos subordinados. En la década de 2010, de cara al bicentenario de vida republicana, aparecieron obras sobre la independencia de corte aristotélico que replantean el pasado. Por ejemplo, *Sueños de victoria* (2019) de Paola Estupiñán, que cuenta la historia de Rosa Campusano, pareja de José de San Martín, desde su punto de vista, luchando por la libertad individual y los derechos de las mujeres. Asimismo, *La visita de Bolívar* (2018), de Herbert Morote, que construye una imagen de Bolívar como un dictador racista.

Este artículo analiza dos piezas de este periodo, *Discurso de promoción* (2017) del Grupo Yuyachkani, y *Bicentenario* (2017) de Mariana Silva y Claudia Tangoa, ambas dentro de lo que se ha definido como teatro posdramático en la clasificación de Lehman (2013). Son piezas donde el libreto es solo un insumo más en la puesta en escena, que no tienen un solo conflicto, que no cuentan una historia definida sino varias historias entrecruzadas, en las cuales la frontera entre el personaje y el actor-actriz se cruza frecuentemente. Este tipo de dramaturgia es aplicado frecuentemente para generar cuestionamientos sobre procesos sociales.

Buscamos analizar estas piezas bajo la estética de lo performativo, y por ello revisaremos sus aspectos performativos de acuerdo con las ideas de Fischer-Lichte (2010), que se enfoca en la puesta en escena como un acontecimiento, una escenificación. Así, interpretamos

las puestas no mediante la semiótica de los elementos del montaje, sino a partir de la experiencia que produce en el público.

De igual manera, se hará una mirada hacia los aspectos ideológicos de los montajes, a partir de las ideas de Althusser (2015), de que la ideología se sustenta en una base material, que insta a los sujetos a mantener el orden establecido o a destruirlo. En este caso, veremos la posición de las obras hacia las instituciones donde radica la ideología, como son la escuela, los partidos políticos, lo mediático y los discursos nacionales.

2. *Discurso de promoción.* El público dentro del grupo

El Grupo Yuyachkani, con cuarenta años de trayectoria, busca acercarse a diversas culturas populares y sus modos de representación. En su montaje *Discurso de promoción* (2017, aquí usamos un libreto de 2019), cada nueva versión renueva los elementos escénicos y los textos del elenco, en un trabajo colectivo que va redefiniendo la pieza. Esta fue desarrollada por tres generaciones de teatristas, sin un director concreto, en una dinámica abierta.

La puesta implica participación del público, que desde que ingresa a la sala es guiado por el propio elenco para moverse alrededor de todo el espacio de la sala Yuyachkani, de techo alto como un hangar y paredes oscuras. Todo el espacio es el escenario y el público es parte del montaje como cuerpo: cada miembro del público influye en los demás, y así cada espectador experimenta el espacio y la acción como propios.

El público se transforma simbólicamente en un grupo de alumnos y exalumnos del colegio 2021², mientras el elenco los organiza para que se sienten en el suelo y así las personas mayores o con discapacidad puedan usar las sillas. Esto tiene más elementos de performance que de espectáculo teatral, y marca una convención que, si bien es lógica para organizar al público, también recuerda las diferencias sociales y el autoritarismo en el Perú. En varios momentos el público puede moverse con libertad siguiendo las acciones, a lo largo de diferentes estaciones. Esto, al mismo tiempo, recuerda de forma constante que es una puesta en escena y no una ficción. De esta manera se involucra activamente al público en las reflexiones de la obra, por ejemplo,

2 Lo cual nos remite a la obra *Oye* (1973) del Grupo Cuatrotablas, también creación colectiva de dramaturgia posdramática, que en una de sus escenas representa a estudiantes del colegio 1821, año de la independencia.



Figura 2. *Sueños de victoria* (2019) de Paola Estupiñán, que cuenta la historia de Rosa Campusano, pareja de José de San Martín, desde su punto de vista, luchando por la libertad individual y los derechos de las mujeres. (Fuente: <http://www.infoartes.pe/teatro-estreno-de-obra-teatral-suenos-de-victoria-este-25-de-noviembre/>)

sobre lo que significa ser peruano, con mensajes con múltiples significaciones.

Desde el inicio vemos personajes que cuestionan la historia peruana, empleados en numerosos montajes del teatro de este país. Por ejemplo, un grupo de escolares y su brigadier, una profesora, una cantante, un dictador, un héroe nacional, el soldado desconocido, el Ukuku —personaje tradicional representado por danzantes de Paucartambo, en Cusco—, un fiscal, entre otros. Ninguno tiene nombre, se definen por su vestuario, siempre con matices y elementos paródicos.

Estos personajes desarrollarán varias tramas superpuestas, sin un conflicto central claro más que pensar en lo que significa el Perú, desde variadas ópticas. Por ejemplo, el Ukuku reclama, en quechua, por qué no aparecen festividades tradicionales andinas en las celebraciones por la independencia. De esta forma, se rememora la participación de la plebe indígena en las luchas por la independencia. Es, asimismo, un reclamo directo para incluir a esta multitud *anónima* en el origen de la república, recalando que se ha intentado borrarlos de la historia. De igual modo, creemos relevante que sea un reclamo de un personaje que representa saberes andinos respaldado por un estudiante: el saber tradicional es apoyado por el conocimiento oficial impartido en el colegio.

En varios momentos se cuestiona el origen de la República. Por ejemplo, una actriz reclama que faltan mujeres en el cuadro de la independencia, y cita no solo a heroínas como Micaela Bastidas o Manuela Sáenz, sino asimismo a otras noventa y tres heroínas

anónimas asesinadas. A su vez, establecen un diálogo hipotético entre Sáenz y Bastidas, actualizando sus figuras, brindándoles dinamismo a sus personajes.

Otras escenas representan episodios más recientes de la historia peruana, como el conflicto armado interno, o el papel de culturas originarias como los haitoto al narrar el mito de su deidad, Buinaima. De esta manera, se reconoce a las culturas amazónicas en el imaginario nacional. La pieza no piensa solo en el proceso de independencia, sino en las identidades peruanas.

Sin embargo, la obra concibe al Perú en un contexto más amplio. A nivel sudamericano, un personaje recuerda que el ejército patriota estuvo formado por tropas de varios países, reafirmando una unidad continental. Por otro lado, también critica las sucesivas dictaduras en el continente, en particular a las que rigieron en las décadas de 1970 y 1980, bajo el llamado Plan Cóndor, también continental. Asimismo, se ubica al Perú en un contexto global cuando se enumera hechos ocurridos durante la Guerra Fría, y, en detalle, a partir de la caída de la Unión Soviética, como el ataque terrorista a las Torres Gemelas.

El enfoque sobre el Perú en diferentes tiempos cuestiona asimismo la misma idea de símbolos estáticos, en una perspectiva que prefiere pensar en el país como una cultura viva, dinámica, y, así, propone una sociedad inclusiva. De esta forma, plantea que la independencia es un episodio dinámico que produjo una república dinámica. Consideramos que la estética lograda por el trabajo de grupo, es decir, esta polifonía, encierra en sí misma posibilidades escénicas para este cuestionamiento plural a la república.

Así, la puesta cuestiona a las identidades nacionales cerradas, cuando un personaje repite «Si no se entiende el mundo, no se entiende el país. Los pobres nunca han ganado una guerra. Solo han ganado el infierno. Si no se entiende el mundo no se entiende el país... para entender el país, hay que entender el mundo» (Yuyachkani, 2019, p. 15). A su vez, hay una mirada de clase al reivindicar a los pobres de todo el mundo.

De igual manera, se critica a la ideología neoliberal, dominante en el Perú, cuando el mismo personaje reflexiona, en medio de música de *tarkas* —instrumentos de viento aimaras—:

Y nosotros, somos productores / embajadores, de materias primas / y nos alucinan / Nunca seremos un país desde la raíz, industrializado / sino manoseado...



Figura 3. En *Discurso de promoción* cada nueva versión renueva los elementos escénicos y los textos del elenco, en un trabajo colectivo que va redefiniendo la pieza. (Fuente: <https://larepublica.pe/cultural/1171459-yuyachkani-presenta-discurso-de-promocion-en-teatro-en-los-angeles/>)

manoseado / Y este camino es nuestro destino / con discursos pomposos / nos prometen desarrollo / Y este discurso... sin curso / de emprendedores, atrapadores / “anda por tu cuenta que no tienes otra” / para que no suene mal te digo otra / CONVIÉRTETE EN EMPRESARIO / LIDERANDO EL ESPACIO / DE TODOS LOS PERUANOS (Yuyachkani, 2019, pp. 16-17).

A nivel de texto, el didactismo y la idea de proclamas repetidas remiten a una estructura jerárquica de la educación y de la sociedad en general. Esto contrasta con el dinamismo escénico y la riqueza visual de la puesta en escena, sumada a la libertad del público para desplazarse y su rol dentro del escenario. Este contraste construye una crítica al autoritarismo de las identidades estáticas, y hace al público partícipe de esta crítica. Confirmamos esto en el final, pues no hay momento para el aplauso y la pieza termina con una canción andina en homenaje al poeta mestizo Mariano Melgar —ejecutado por defender la independencia— y la salida del elenco, sin despedida: esto afirma que la obra no se pretende como recreación y que ha involucrado al público en la reflexión y el propio acontecimiento escénico. El público sale con la energía contenida, y si desea aplaudir, termina aplaudiéndose un poco a sí mismo.

3. Bicentenario (2017). Un ritual para recuperar la voz

En una línea clara sobre la autonomía del cuerpo, está *Bicentenario* (2017), de Mariana Silva y Claudia Tangoa, con la dirección de la uruguaya Marianella Morena. La puesta en escena y el mismo libreto de texto fue construyéndose desde la experiencia escénica en los ensayos. Con doscientas actrices en escena³, fue representada hasta ahora una sola vez, en el Parque de los Próceres, de Lima, espacio que cuenta con estatuas en homenaje a héroes peruanos, sin ninguna mujer. Con esta puesta se inauguró el festival Sala de Parto 2017, de iniciativa privada y uno de los más importantes del país, con entrada libre y un aforo para miles de personas. El público podía hablar libremente y grabar la obra, pero debía respetar el espacio de la representación marcado en el parque por vallas metálicas, como si se tratara de un acto cívico masivo, un discurso político o un concierto en un espacio público.

3 No todas eran personas de teatro. Salvo un elenco de menos de veinte actrices, las demás participantes fueron personalidades de otras artes y de la política, como también mujeres en general. La convocatoria fue abierta y buscó representar la amplia variedad étnica y sociocultural del Perú.



La puesta denuncia la violencia y la discriminación contra la mujer, y reivindica el papel de las mujeres en el presente y la historia. La heroína es Micaela Bastidas, compañera de Túpac Amaru II en la rebelión de 1780. Es representada como varias Micaelas por actrices de diferentes edades y etnicidades. Si bien representan a un personaje histórico, es a partir de Micaela como se reflexiona sobre la mujer en general, y la protagonista es el personaje colectivo y múltiple de la mujer peruana.

Desde la primera escena se piensa en la unidad en la diversidad, con frases corales que definen al personaje de Micaela y al de la mujer en general, como “soy la india que grita”, y ya en la presentación de la protagonista: «Yo soy Micaela Bastidas. Nací en el ombligo del Imperio. De cara al sol, pero con el mundo en contra. Mujer india. Mujer zamba. Quechua hablante. Analfabeta y pobre» (Silva y Tangoa, 2017, p. 2). Así, se emplea la figura de Bastidas no para tomarla como caudillo ejemplar como en muchas obras del siglo XIX, sino como un símbolo con el que cualquier mujer pueda identificarse⁴.

A su vez, Micaela y el coro mencionan datos que revelan la desigualdad que sufrían las indígenas durante el virreinato. Repiensan el presente citando declaraciones misóginas reales de autoridades y figuras mediáticas, y con cifras actuales que reflejan la desigualdad y la violencia hacia las mujeres, comparando permanencias y cambios en la misoginia.

Micaela reflexiona sobre la violencia que recibe y que contiene, haciendo énfasis en que acaba de descubrirla, como en una epifanía: «Me mató este sistema desigual que respaldo, que protejo, que apoyo. ¡Y yo...! Ahora lo entiendo. ¡Yo me he matado! Por guardar silencio, por aplacar mi rabia», a lo que el grupo le responde: «La rabia es sagrada» (Silva y Tangoa, 2017, p. 20). A la vez, insta a las mujeres a no guardar silencio sobre su situación.

⁴ La pieza no se refiere específicamente a algún grupo indígena amazónico o a su cultura, pero parecen incluidos dentro del grupo de culturas subordinadas.

«Esto se reafirma cuando se revisita el himno nacional del Perú cambiándole la letra: «Compatriotas, no más verla esclava / Si humillada tres siglos gimió, / para siempre jurémosla libre, / manteniendo su propio esplendor.»»

Dentro de este repaso, se incorpora a la mujer al proceso de la independencia y a otros momentos de la historia peruana. Refiriéndose a su compañero Túpac Amaru II, dice Micaela: «No soy su apoyo incondicional. Yo soy co-creadora de la sublevación» (Silva y Tangoa, 2017, p.4). Así, la pieza reclama la igualdad de jerarquías con el hombre a lo largo de la historia, y cuestiona el propio discurso de la historia. Al mismo tiempo, al colocar a una mujer líder en la gran revuelta indígena, reclama el papel femenino en la gesta independentista.

Esto se reafirma cuando se revisita el himno nacional del Perú cambiándole la letra: «Compatriotas, no más verla esclava / Si humillada tres siglos gimió, / para siempre jurémosla libre, / manteniendo su propio esplendor» (Silva y Tangoa, 2017, p.5), y cuando se repasan los hitos contemporáneos de la lucha por los derechos de la mujer, entre los que llega a aparecer la misma representación de *Bicentenario*, incorporándose a sí misma a la gran historia, dándose la pieza la categoría de hecho simbólico, y a la puesta en escena, la categoría de ritual. La idea de recuperar la voz se corporiza al cambiar la letra del himno. Y en este cántico colectivo se mezclan las individualidades.

La obra plantea la lucha por la libertad en el cuerpo y la imagen. La escena final incluye el canto de una rapera con el coro acompañándola, con frases como «Con el mundo en contra va / Y digo basta / En la historia no me encontrarás / Y digo se acabó / No soy imagen de tu morbo / Digo basta / Soy más que tu adorno / Digo se acabó / Rompo las cadenas de mis miedos» (Silva y Tangoa, 2017, p. 22). Otros temas sueltos que encajan con lo expuesto son las reflexiones sobre la maternidad y el papel de madre, y la figura de la ama de casa.

De esta manera, se construye un sujeto colectivo unido por sus características comunes, entre ellas su propia subalternidad, que se pregunta y responde por problemas y soluciones comunes a las condiciones adversas que ha afrontado y debe afrontar una mujer en el Perú. Para el público, no importa saber quién representa a qué personaje, sino los aspectos de género que plantea. Creemos que, en estos ejercicios de



Figura 4. Ensayo de *Bicentenario*. (Fuente: <https://stakeholders.com.pe/noticias-sh/banco-financiero-brindo-apoyo-la-obra-teatral-bicentenario/>)

personajes colectivos, que varían de actriz en actriz, se da un ejercicio de entrar y salir de la dramaturgia, que otorga fuerza a la puesta en escena. Así, el público no identifica a una actriz con un personaje, sino que ve a cada actriz como una mujer real a la vez que como personaje.

Por otro lado, no existe un conflicto dramático pues no se desarrolla un nudo narrativo. La pieza tiene un conflicto que es la discriminación a las mujeres y se manifiesta con proclamas y vivas. El poeta alemán Diederich Hinrichsen, cultor de *agitprop*, consideraba que esta literatura «debía ser escrita para el día, para determinadas acciones y campañas, no, como hoy es casi siempre usual, en cantidades industriales, para el público en abstracto» (Regales, 1981, p. 56). Bajo estas ideas, en *Bicentenario* se cumple el hecho de ser representada en un momento particular: dentro de la lucha feminista. Asimismo, la puesta tiene elementos de agitación y propaganda. Por ejemplo, los villanos muy malos: los hombres que han escrito la historia y los personajes mediáticos con pensamiento machista, y las mujeres siempre muy buenas, salvo la conductora televisiva en la escena cinco. Esto, en el formato de acto cívico que tiene la puesta, refuerza la denuncia y plantea seguir el camino hacia un futuro concreto, que es una sociedad donde se respete a la mujer y a la diversidad étnica.

4. Balance

Ambas obras desarrollan mensajes directos en escena y, pese a su discurso propagandístico, desde la exploración de imágenes ofrecen múltiples interpretaciones posibles. Proponen una dramaturgia poco vista en el teatro peruano, lo cual puede afectar su propósito ideológico. Seguimos a Rodríguez Gómez (2001)

cuando considera que construir otra escena y otro Estado es concebir otro tipo de relaciones sociales. Esto es, que una obra genera cambios no solo por su texto sino por la naturaleza de su puesta en escena en relación con las estéticas dominantes de su tiempo. Si bien ya existía una pequeña tradición de teatro no aristotélico en el Perú —performance, antiespectáculo, ópera contemporánea— estas dos obras, sacan al espectador de lo más conocido. De esta manera, la experiencia que producen en el público les permite criticar lo establecido y lanzar propuestas ideológicas de forma más abierta. Sus lenguajes pueden producir nuevos públicos y generar nuevos sentidos críticos.

En ambas piezas encontramos elementos del teatro griego antiguo. Primero, las acciones no tienen un orden cronológico ni argumental. Están vinculadas por tema y emociones, con características en común⁵. Seguimos a Barthes (2009) en que la tragedia no requería de unidad de espacio y tiempo, sino de relato «(nuestros actos) están lejos de representar acciones, es decir, modificaciones inmediatas de situaciones» (Barthes, 2009, p. 322). En *Bicentenario* es muy importante el coro de voces femeninas, que también representan movimiento y música. Este coro repite un mantra recurrente: «Exijo que me devuelvan mi voz», y así se constituye como un ritual de protesta, que sintetiza todas las otras demandas y la postura de rebeldía frente a la subordinación. Barthes apunta que el teatro griego apoya la secularización del arte, que luego va tomando formas intelectuales y, así, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos el drama. Para él, lo que marcó este cambio fue «precisamente la atrofia programada del elemento interrogador, es decir, el coro» (Barthes, 2009, p. 323). En *Discurso de promoción*, el público, al seguir los movimientos de la acción, ser consultado por momentos, y ser parte simbólica del grupo de personajes estudiantes, es parte silenciosa aunque activa del coro y, por ende, del ritual.

Tanto Barthes como Nietzsche (2015) afirman que el coro funcionaba para interpelar, mientras que los actores eran lo racional que luchaba contra el destino. Así, añade Nietzsche que en la tragedia griega el personaje va haciéndose cada vez más importante en la lucha contra el coro, marcando el triunfo de lo racional, en una narrativa que, para Barthes, se asemeja más al drama contemporáneo, por los personajes más próximos a la idea de arquetipo o individuo.

⁵ Con excepción de la escena cinco, que parodia un programa concurso de televisión conducido por una mujer exagerada. Creemos que esta escena critica la autocensura femenina y hace preguntas a la audiencia para repensar asuntos de pareja.



Bicentenario preserva elementos de ritual performático antes que dramáticos, pues sus personajes son basados en personajes históricos reales sin características creadas en la ficción, pues solo las emplean como símbolos. A su vez, incluyen al público en este ritual, como un ritual de inicio de cambio, que sella una unidad entre las personas que participaron en este. En *Discurso de promoción*, si bien se trabaja con arquetipos, el incluir al público en una experiencia dinámica desmitifica el drama, dejando al espectador más vinculado con su propia experiencia previa que ante una obra dramática, pero proponiéndole un cambio.

Consideramos que ambas obras, con sus múltiples búsquedas estéticas, han abierto un nuevo horizonte para las piezas sobre la independencia del Perú. Aparecen en un nuevo contexto de disputa, esta vez en el plano ideológico, donde los sujetos subordinados reclaman un papel más justo tanto en la ficción como en la sociedad, a partir de generar estas nuevas experiencias.

Referencias bibliográficas

Althusser, L. (2015). *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal.

Barthes, R. (2009). *Escritos sobre teatro*. Madrid: Paidós.

Estupiñán, P. (2019). Sueños de victoria. En Universidad Científica del Sur (Ed.), *Pulso. Escrituras escénicas universitarias* (pp. 94-165). Lima: Universidad Científica del Sur.

Fischer-Lichte, E. (2010). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte*, N°18, pp. 71-100.

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

Grupo Cuatrotablas. (1973). *Oye*. Lima: Texto inédito cedido por el Grupo Cuatrotablas.

Grupo Cultural Yuyachkani (2019). *Discurso de promoción*. Lima: Texto inédito cedido por el Grupo Cultural Yuyachkani,

Kapsoli, W. (2019). «La representación teatral de *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*». *Tradición*, N°19, pp. 93-105.

Lehman, H. (2013, original de 1999). *Teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato y Cendeac.

Morote, H. (2018). *La visita de Bolívar*. Obra inédita,

Dirigida por Ruth Escudero en el Centro Español del Perú, junio de 2018. Representación teatral. Recuperada en vídeo de: <<http://bit.do/eR8GQ>>

Nietzsche, F. (2015). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Oviedo, J. (1957). *Pruvonená*. Lima: Lumen.

Pardo y Aliaga, F. (2007). *Teatro completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

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

Rodríguez Gómez, J. (2001). *La norma literaria*. Madrid: Debate.

Santistevan, A. (2009, original de 1986). *El caballo del Libertador / Pequeños héroes*. Lima: Teatro Bellavista Ediciones.

Segura, M. (2005). *Obras completas*. Tomo 1. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.

Silva, M., y Tangoa, C. (2017). *Bicentenario*. Lima: Obra inédita cedida por las autoras. Vídeo de la primera puesta en escena disponible en: <https://www.facebook.com/saladeparto/videos/1566991480025517/>

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

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

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

Vallejo-Sameshima, M (2020). *El teatro peruano durante la guerra de independencia: la invención de una república criolla*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima

—(2021). «Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica». *América sin nombre*, N° 25, pp. 245-254.

Recibido el 12 de abril de 2021
Aprobado el 16 de julio de 2021