

en el libro de Millones. A pesar de que es la primera historia inca, escrita antes de 1553, la segunda parte —llamada en algunas ediciones *El señorío de los Incas*— no se publica hasta 1873. Razón por la cual no estuvo al alcance de investigadores durante más de trescientos años. Esta parte comenta la genealogía de los gobernantes incas, sobre todo la coronación, las guerras de conquista y la muerte de cada uno, y las instituciones sociales. Millones explica que Cieza describe el gobierno inca como el gobierno ideal del siglo XVI, según un texto de Foucault (174).

Millones demuestra que Cieza pinta el gobierno inca de acuerdo al modelo de gobierno de varios libros del siglo XVI, tales como *El príncipe* de Maquiavelo y *Relox de príncipes* de Guevara. No se sabe si Cieza leyó dichos libros o no, pero evidentemente sabía los consejos básicos que se dan para que el príncipe mantenga un buen gobierno: ser amado o temido, conocer bien a sus súbditos, valerse de buenos consejeros, ser justo, establecer orden en beneficio del bien común y seguir la ley natural. Millones demuestra que Cieza pinta el gobierno inca como este ideal; los gobernantes actúan con justicia (180-184) y mantienen un orden en beneficio del bien común (199). Los Incas sabían sacar lo justo de tributo y tenían un buen sistema de colonización de tierras conquistadas. En contraste los españoles exigían demasiado tributo y destruían los pueblos conquistados (189-193).

Millones dice que a base de entrevistas con los mismos descendientes, Cieza explica que los Incas eran más bien queridos que temidos por sus súbditos, mientras que otro cronista de la época, Sarmiento de Gamboa, que escribió sobre la genealogía y las conquistas de los Incas, dice que los Incas eran tiranos muy temidos por sus súbditos (224-234). Evidentemente Sarmiento de Gamboa quiso justificar la conquista española como la liberación de pueblos oprimidos por los Incas. Sin embargo, esto no quita el valor testimonial de muchos aspectos de su obra.

Otro cronista muy estimado, el jesuita Acosta, más bien comparte la opinión de Cieza.

Luis Millones Figueroa ha hecho un aporte considerable en su libro sobre la obra de Cieza de León. Presenta muy bien los conceptos europeos de Cieza y otros cronistas para caracterizar el gobierno de los Incas, preparación imprescindible para entender las crónicas. Sin embargo, Millones debe continuar su investigación y escribir otro libro sobre el príncipe de los cronistas, en el cual explique la realidad del gobierno de los Incas haciendo una distinción entre las instituciones indígenas del incario y las ideas traídas de Europa.

Roland Hamilton,  
San José State University

**Silva Santisteban, Ricardo (selección, prólogo y bibliografía). *Antología general del teatro peruano*. Lima: Banco Continental - Pontificia Universidad Católica del Perú. Tomo I: *Teatro quechua*, 2000. Tomo II: *Teatro colonial - Siglos XVI-XVII*, 2000. Tomo III: *Teatro colonial - Siglo XVIII*, 2000. Tomo IV: *Teatro republicano - Siglo XIX*, 2001. Tomo V: *Teatro republicano - Siglo XX-1*, 2002.**

De los tres géneros literarios canónicos tradicionalmente reconocidos, el lírico o poético, el épico o narrativo y el dramático o teatral, ha sido sin duda este último el que menor atención ha merecido por parte de los estudiosos de la literatura peruana. No sólo escasean los trabajos panorámicos sobre la producción dramática en el Perú o los estudios específicos sobre textos de los más diversos periodos, también es débil la presencia del género dramático en las historias de la literatura peruana. En los variados elencos de obras canónicas de nuestra literatura resulta siempre raleada la participación del rubro dramático. Esta reiterada desatención puede deberse a una variedad de factores. Cabría

señalar que la tradición dramática peruana no tiene la solidez de nuestras tradiciones en el ámbito de la poesía y la narración. También cabe considerar que los estudios literarios no han trabajado con suficiente intensidad en el afinamiento de herramientas renovadas de análisis del texto dramático, a diferencia de lo ocurrido en el caso del texto narrativo y en menor medida del texto poético. Igualmente, se puede traer a colación el desarrollo de una disciplina especializada en el estudio de las artes escénicas, y que tales estudios teatrales lamentablemente no suelen mantener un diálogo constante con los estudios literarios (seguramente por responsabilidad de ambas partes y con perjuicio también para ambas). Pero intuyo que si bien todos estos factores han tenido una incidencia mayor o menor en el escaso estudio del género dramático en el Perú, otro factor merece detenida consideración.

En el Perú no se ha constituido una tradición dramática, y ello no porque no exista una amplia y variada gama de textos a lo largo de las distintas épocas. La constitución de una tradición implica no sólo la existencia empírica de determinados objetos, las obras, sino la sistematización conceptual de toda esa producción, la captación de su dinámica y su lógica específicas: la constitución de una tradición es una compleja operación cognoscitiva. En el ámbito del género dramático, tal operación lamentablemente no se ha efectuado a cabalidad y ello ha incidido decisivamente en el carácter deficitario de los estudios dramáticos en el Perú. La presencia del género dramático en el proceso de la literatura peruana aparece no como una continuidad, sino como algunas irrupciones aisladas. Por cierto, en el canon literario peruano nunca podría omitirse al *Ollantay*, también suele figurar en lugar preferente la comedia costumbrista decimonónica, en particular algunas obras de Segura, pero luego la ausencia de la producción dramática es palmaria en la etapa final del siglo XIX y a lo largo del

siglo XX, con alguna aparición fugaz, caso *Collacocha* de Solari Swayne. La escasez de estudios panorámicos y monográficos contribuye a esta postergación, pero incluso hay carencias más básicas: ediciones deficientes, poco asequibles o inexistentes, ausencia de selecciones de obras representativas y destacadas. Las antologías literarias son necesarias herramientas para la configuración de un canon, la constitución de una tradición. En el ámbito de la poesía o de la narrativa, tal función ha sido cumplida hace tiempo gracias a diversos aportes: baste recordar la gravitación de, por ejemplo, la *Antología general de la poesía peruana* (1957), preparada por Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy, o de *La narración en el Perú* (1956) elaborada por Alberto Escobar. Ninguna contribución semejante se dio en el ámbito dramático.

La monumental antología preparada por Ricardo Silva Santisteban viene a llenar este lamentable vacío. Conocido por su amplia labor de traductor, por su cuidadoso trabajo de editor, por su meticulosa labor de investigador de la literatura peruana, y por cierto por su obra poética, Silva Santisteban ya ha incurrido con rigor en el campo de las antologías de la poesía peruana. La obra que comentamos, sin duda merecedora del calificativo de monumental, pues ya van publicados cinco gruesos volúmenes y hay uno más en preparación, es en verdad mucho más que una simple selección de piezas memorables. Es la materialización de un corpus teatral que logra visibilidad gracias al esfuerzo de Silva Santisteban, es la plasmación concreta de una tradición dramática peruana. El autor no se ha limitado a destacar algunas obras notables de un espectro de textos a la disposición de cualquier crítico, su tarea ha incluido la exploración y el rescate de materiales casi desconocidos. A sus muchos méritos, esta antología agrega el de poner a disposición de un vasto público una gama de obras de difícil acceso. Por otra parte, logra reconstruir con solvencia el proceso

del género dramático a lo largo de la historia peruana, mostrando la diversidad de modalidades y tendencias existente en cada etapa.

La edición, tal como es característico de Silva Santisteban, está preparada con rigor. Si bien no se trata de ediciones críticas, se nos brinda textos cuidados y confiables (acompañados en los casos pertinentes por útiles esquemas métricos). Cada volumen viene precedido por una introducción que enmarca el periodo respectivo y sitúa las obras seleccionadas, y acompañado por una amplia y útil bibliografía, instrumento invaluable para futuros investigadores. En cuanto a la selección de obras, ha primado el criterio de representatividad: se ha escogido obras que ejemplifican las diversas tendencias estéticas y las distintas modalidades teatrales. Complementariamente, el antólogo ha recurrido al criterio del gusto, eligiendo determinadas obras en razón de sus superiores logros artísticos (por ejemplo, en el caso del teatro quechua colonial, opta por incluir a *El pobre más rico* en lugar del *Usca Páucar*, o selecciona *Un juguete* en detrimento de comedias más conocidas de Segura como *Ña Catita*).

El primer tomo está dedicado al teatro quechua. Prima aquí un criterio lingüístico, tal vez discutible, pues incluir las diversas obras quechuas en el periodo correspondiente (colonial, republicano), habría permitido quizá visualizar mejor la complejidad de los sistemas literarios peruanos. Los textos son presentados solamente en traducción al castellano, por razones de espacio, aunque el antólogo es muy consciente de la conveniencia de incluir los textos en quechua. Las traducciones de las que ha tenido que valerse Silva Santisteban no siempre son idóneas, pero ello obedece a las debilidades de una filología quechua aún insuficientemente desarrollada y hoy a cargo casi exclusivamente de estudiosos extranjeros (César Itier, Julio Calvo). En el volumen se incluyen las siguientes obras coloniales: la anónima *Tragedia del fin de Atau*

*Wallpa*, *Rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, de Espinosa Medrano, *El pobre más rico*, del ignoto Gabriel Centeno de Osma y el celeberrimo *Ollanta*. Se incluyen también algunas obras republicanas, el anónimo *Debate de Incas*, expresión de la perdurable escenificación andina de la muerte del inca, así como textos de olvidados autores cuzqueños de finales del XIX o primeras décadas del XX: *El desgraciado Inca Huáscar*, de José Lucas Caparó Muñiz, *Sumaqt'ika*, de Nicanor Jara, y *Tikahina*, de Nemesio Zúñiga Cazorla, material mucho tiempo desdeñado y que hoy se incorpora con justicia en la tradición literaria peruana, gracias a la acuciosa labor de César Itier.

Los tomos dos y tres están consagrados al teatro colonial. El segundo volumen recoge obras del siglo XVII: *Comedia de la Virgen de Guadalupe y sus milagros*, de fray Diego de Ocaña, *Las glorias del mejor siglo*, de Valentín Antonio de Céspedes (olvidado autor, peruano de nacimiento, que hizo toda su carrera en España); estos dos autores se mueven dentro del paradigma de la comedia barroca española del ciclo de Lope de Vega. Luego se incluyen obras más bien ceñidas a los modelos de Calderón de la Barca: *El amar su propia muerte*, de Espinosa Medrano, el célebre "Lunarejo", tres Bailes, breves piezas cómicas de Caviedes, y *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas. El volumen tercero corresponde al siglo XVIII e incluye una obra del notable polígrafo Pedro Peralta Barnuevo, *La Rodoguna* (de orientación centralmente calderoniana, aunque ya con clara influencia francesa), una breve pieza cómica de Jerónimo de Monforte y Vera, *El amor duende*, un *Coloquio a la Natividad del Señor*, de Sor Josefa de Azaña y Llano (agregando así una nueva voz femenina a nuestro corpus literario colonial), y la comedia de enredo (todavía calderoniana) *Todo el ingenio lo allana*, de Francisco del Castillo, "El ciego de la Merced". El tomo se cierra con dos entremeses anónimos de

finales del siglo, *Entremés de la vieja y el viejo* y *Entremés del huamanguino, el huantino y la negra*.

El volumen cuarto, dedicado al siglo XIX, se abre también con una breve pieza anónima, *Entremés de Navidad*. El costumbrismo está representado por una comedia de Pardo y Aliaga, *Frutos de la educación*, y otra de Segura, *Un juguete*. El romanticismo queda representado por el *Ollanta* de Constantino Carrasco, reelaboración de la clásica pieza quechua, y por *La muerte de Atahualpa* (originalmente escrita en francés y presentada en traducción al castellano), de Nicanor della Rocca de Vergalo. Una de las novedades más sorprendentes resulta la aparición de un teatro realista, representado por *Ña Codeo*, de Abelardo Gamarra, el célebre "Tunante", y por *Juez del crimen*, de Carlos Germán Amézaga (autor más recordado por su producción lírica). Completa el volumen *Resurrección*, de Manuel Moncloa y Covarrubias, "Cloamón".

El quinto volumen presenta una primera parte de la producción dramática peruana del siglo XX. Se recogen obras de autores muy diversos, algunos renombrados fundamentalmente por su obra dramática, como es el caso de Leonidas Yerovi, Enrique Solari Swayne o Hernando Cortés (el único de los autores escogidos que es un hombre de teatro en el sentido integral del término); otros son autores que han cultivado diversos géneros literarios pero cuentan con una producción dramática sostenida y apreciada (César Vallejo, Juan Ríos, Sebastián Salazar Bondy), en tanto los restantes son autores de prestigio pero cuya obra dramática ha sido poco valorada o es incluso enteramente desconocida (Enrique López Albújar, Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón, Ricardo Peña Barrenechea, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, Julio Ramón Ribeyro). Las piezas incluidas son *La de cuatro mil* de Yerovi (obra renovadora de la tradición costumbrista), *Desolación* de López Albújar (es un verdadero rescate de Silva Santisteban), *Verdo-*

*laga* de Valdelomar (obra de influencia simbolista y decadentista, notable expresión de un teatro poético; la conservación sólo parcial del texto constituye en opinión de Silva una de las pérdidas más lamentables de nuestra literatura dramática), *Holofernes* de García Calderón (una de las escasas y desconocidas expresiones de un teatro modernista), *Cola-cho hermanos* de Vallejo (pieza de crítica social de tono farsesco), *Bandolero niño* de Peña Barrenechea (en torno a la figura del bandolero Luis Pardo; Silva Santisteban lo considera un notable drama poético con acentos ya vanguardistas), *Ojo de gallo* de César Moro (obra escrita en francés, cuyo título original *Oeil de perdrix* debería traducirse literalmente como *Ojo de perdiz* o en sentido figurado como *Ojo de pollo*, clara expresión de un teatro surrealista), *Los bufones* de Juan Ríos (inspirada en Velázquez y los enanos de la corte de Felipe IV), *Collacocha* de Solari Swayne (seguramente el mayor éxito del teatro peruano del siglo XX), *El rabadomante* de Salazar Bondy (última obra dramática del autor y en opinión de Silva la más lograda y una de las mejores de todo el teatro peruano), *Acto final* de Eielson (breve pieza experimental sin parlamentos, que nos evoca ciertas obras de Beckett), *Tierra o muerte* de Cortés (obra nutrida de las luchas campesinas de los años 60, pero con un simbolismo de proyección universal), y *Atusparia* de Ribeyro (notable muestra de drama histórico). La (esperamos) próxima aparición del volumen seis, consagrado a la producción dramática del resto del siglo XX, debe redondear este ambicioso proyecto.

Por todo lo expuesto, esta *Antología general del teatro peruano*, primer esfuerzo serio y abarcador en su ámbito, resulta sin duda una contribución mayor de Ricardo Silva Santisteban y constituirá por cierto un instrumento dinamizador de los estudios sobre la producción dramática peruana. Su lectura nos permite confirmar que existe una tradición dramática peruana coherente y con-

tinua, y que ésta cuenta con toda una gama de obras de mérito.

Carlos García-Bedoya M.  
Universidad Nacional Mayor de San  
Marcos

**Cynthia Vich. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial FUCP, 2000.**

En su ya clásico libro *Una modernidad periférica*, Beatriz Sarlo estudió las conexiones existentes en el Buenos Aires de la década del 20 entre movimientos aparentemente tan dispares como el criollismo y la vanguardia; el primer Borges, por ejemplo, intentó fundar la literatura argentina en una suerte de criollismo de vanguardia. Algo similar ocurrió en otros países latinoamericanos en esa década de gran fermento cultural. Los críticos, sin embargo, han persistido en estudiar las tendencias localistas y vanguardistas del período en compartimentos estancos, incluso opuestos entre sí. Cynthia Vich, en su libro *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, evita ese lugar ya común de la crítica y, siguiendo la senda de Sarlo, analiza los múltiples puntos de convergencia que existieron en el Perú entre el indigenismo y la vanguardia.

Vich se concentra en el estudio de la revista cultural Boletín Titikaka, publicada entre 1926 y 1930 por los hermanos Arturo y Alejandro Peralta. Uno de los rasgos más notables de esta revista es que era publicada en la ciudad de Puno, en una región aislada, rural y caracterizada por su mayoritaria población indígena. Pese a carecer de universidad y contar con un sólo colegio secundario, en Puno se había formado el grupo Orkopata, que reunía a intelectuales vanguardistas encabezados por los hermanos Peralta. De los dos hermanos, Arturo, conocido como Gamaliel Churata, era el principal agitador intelectual. Se sabe más de la leyenda de Churata que de su

obra; no hay muchos estudios sobre su gran obra, *El pez de oro* (en palabras de Vich, un intento de “elaborar la biblia de la cultura andina de todos los tiempos” [25]), y sus múltiples artículos se hallan diseminados en periódicos bolivianos, donde vivió más de treinta años. Cynthia Vich esclarece su papel fundamental en la definición del marco ideológico del Boletín: su propuesta intentaba reivindicar la cultura andina y a la vez constituirse en una escuela de vanguardia. Se trataba de “asegurar el futuro de la cultura y el hombre andinos” a través de su apertura a la modernidad y de una capacidad de reelaboración creativa de los elementos aportados por ésta” (31).

Vich sitúa la aparición del Boletín como parte de un contexto más amplio de crecimiento de la clase media y surgimiento de un nuevo intelectual mestizo en el Perú, que le va ganando espacios en la lucha por la “interpretación simbólica de la nación” al intelectual tradicional, criollo y de cuño oligárquico. Intelectuales como Churata o Mariátegui —que dirigía la revista Amauta esos mismos años— se oponían a la figura de un intelectual oligárquico como Riva-Agüero, y para ello emprendían el rescate de la tradición a partir de una postura moderna. En el caso de Churata y el Boletín Titikaka, se insistió en la dimensión continental del proyecto de renovación nacional: “la militancia vanguardista sólo [era] un recurso utilizado con el fin de exaltar las tradiciones autóctonas, aquello que era único y característico del continente americano” (56)

La modernización del campo intelectual y su relativa autonomización del campo político hizo que, en los países andinos, “la cuestión del indio” se situara en el centro del debate cultural del período. En el caso del Boletín Titikaka, su indigenismo militante se puede ver en la serie de propuestas publicadas en la revista que se centran en el indio como símbolo de la nacionalidad peruana. Todas estas propuestas, si bien diferentes entre sí —More, Valcárcel, García— contribuyen a que el Boletín