

# DOSSIER


**Las artes escénicas  
discutiendo la historia**



# HISTORIA NACIONAL Y TEATRO ÉPICO: PROCESO DE CREACIÓN DE *UNA HAZAÑA NACIONAL*

Alfonso Santistevan de Noriega

## NOTA DEL AUTOR

**Alfonso Santistevan de Noriega**   
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Correo electrónico: [asantis@pucp.edu.pe](mailto:asantis@pucp.edu.pe)

**Recibido:** 03/04/2025

**Aceptado:** 11/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.004>

## RESUMEN

El autor y director de *Una hazaña nacional* reflexiona sobre la experiencia de llevar a escena a un personaje histórico del siglo XVIII, el uso de fuentes primarias y secundarias, los criterios de selección y ordenamiento que usó, así como las estéticas teatrales que le inspiró el material documental. Asimismo, examina la relación entre ficción e historia y el sentido de traer al presente un hecho del pasado a través del teatro.

*Palabras clave:* Teatro peruano; *Una hazaña nacional*; Siglo XVIII; Teatro épico.

## HISTÓRIA NACIONAL E TEATRO ÉPICO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UNA HAZAÑA NACIONAL

### RESUMO

O autor e director de *Una hazaña nacional* reflete sobre a experiência de trazer ao palco uma figura histórica do século XVIII, o uso de fontes primárias e secundárias, os critérios de seleção e ordenação que utilizou, bem com as estéticas teatrais que inspiraram a partir do material documental. Além disso, analisa a relação entre ficção e história e o significado de trazer ao presente um fato do passado por meio do teatro.

*Palavras-chave:* Teatro peruano; *Una hazaña nacional*; Século XVIII; Teatro épico.

## NATIONAL HISTORY AND EPIC THEATRE: CREATIVE PROCESS OF UNA HAZAÑA NACIONAL

### ABSTRACT

The author and director of *Una hazaña nacional* reflects on the experience of bringing an 18th-century historical figure to the stage, the use of primary and secondary sources, the selection and ordering criteria he used, and the theatrical aesthetics inspired by the documentary material. He also examines the relationship between fiction and history and the meaning of bringing past events into the present through theatre.

*Keywords:* Peruvian theatre; *Una hazaña nacional*; 18th century; Epic theatre.

## HISTORIA NACIONAL Y TEATRO ÉPICO: PROCESO DE CREACIÓN DE UNA HAZAÑA NACIONAL

El escritor que quiere decir el mundo se erige, a su manera, en investigador.

—Ivan Jablonka

En su magnífico libro *La historia es una literatura contemporánea*, Ivan Jablonka (2014/2016) sostiene que la literatura es “capaz de decir algo verdadero sobre el mundo” (p. 23). Para reformular las relaciones entre la literatura y lo real, propone “no abordar el tema, tan trillado, de la representación o la verosimilitud, sino determinar cómo se puede *decir algo verdadero en y por un texto*” (p. 20). Este pensamiento se aplica también, por supuesto, a la literatura dramática y a la creación escénica.

En el presente artículo intento dar cuenta de una experiencia en la que he querido decir algo verdadero desde la ficción. En abril de 2024 estrené en Lima *Una hazaña nacional*, con las actuaciones de Daniela Trucíos, Pold Gastelo y Ricardo Bromley, en el Teatro Ricardo Blume y con la producción de Aranwa Teatro. La obra fue publicada por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático el año anterior<sup>1</sup>. *Una hazaña nacional* aborda un hecho histórico: a mediados del siglo XVIII, un mestizo y donado franciscano llamado Calixto redactó<sup>2</sup> un documento en el que denunciaba los abusos que cometían las autoridades españolas contra los indios y los mestizos del Perú. En el documento, que lo llevó hasta España para entregárselo en sus propias manos al rey Fernando VI, proponía reformas.

Calixto, el documento que redactó —conocido como Representación verdadera<sup>3</sup> (recogido en Lienhard, 1992)— y su hazaña han sido estudiados desde diversas disciplinas.

Si he de narrar el proceso de creación de *Una hazaña nacional*, debo comenzar por decir que fue en algún momento del 2020 cuando conocí la *Representación verdadera* y otros documentos, unos atribuidos a Calixto o firmados por él y otros referidos a él. La escritura de la obra la comencé en el verano de 2021 y la terminé en julio de ese mismo año. Esta cronología es importante porque mi intención al convertir la hazaña de Calixto en una obra de teatro era dar forma a un sentimiento de zozobra que nos atravesaba en ese momento a peruanas y peruanos: la división del país en una nación de españoles y otra de indios del siglo XVIII —o, mejor dicho, la primera sometiendo a la segunda— se mantenía vigente de alguna manera en el siglo XXI en un país profundamente dividido entre la costa y los Andes, entre Lima y las regiones, entre ricos cada vez más ricos y pobres cada vez más pobres.

El espíritu de la *Representación verdadera* era la búsqueda de una justicia que debía ejercer el rey para remediar el sufrimiento de la nación de indios. En el siglo XXI, en un país que se reconoce democrático, la justicia para paliar la desigualdad debe provenir de quienes gobier-

1 Cuando consigno las páginas de la obra, me estoy refiriendo a esta publicación.

2 No todos los autores consultados están de acuerdo en que haya sido Calixto quien redactó el documento.

3 El título original del documento es sumamente extenso (más de setenta palabras, nueve líneas) y comienza con Representación verdadera. Por ello, Lienhard abrevia el título así. En la obra preferí sintetizarlo también empleando otra frase que aparece en la parte final del título: Exclamación de los indios americanos.

nan; sin embargo, para entonces habíamos tenido demasiados Gobiernos que lo único que hicieron fue aumentar la frustración: levantaban la esperanza de justicia, pero mantenían incólume la estructura de una sociedad esencialmente injusta.

Mientras terminaba de escribir la obra, la campaña electoral nos llevaba a elegir en segunda vuelta entre Keiko Fujimori y Pedro Castillo, quienes representaban ideas radicalmente opuestas. Pocas veces fue tan evidente que seguimos siendo un país profundamente confrontado y que los candidatos en pugna encarnaban, de manera nítida, dos naciones, como en el siglo XVIII. Pedro Castillo fue elegido por poco más de cuarenta mil votos, es decir, un cuarto de punto porcentual de los votos válidos. Keiko Fujimori y las fuerzas políticas que representa aprovecharon la debilidad de Castillo en el Congreso —a la que se sumaban su aislamiento, su impericia política y el hecho de rodearse de personajes muy cuestionables— para defenestrarlo y hacerse del poder un año y medio después con el gobierno de Dina Boluarte. Es decir: los hechos demostraron que, una vez más, un sector asociado con la pobreza y la marginación geográfica, étnica, económica, social y cultural vio frustradas sus esperanzas. Es claro que la última parte de la obra da cuenta de esta frustración, pero también de la esperanza: como se dice al final de la obra, “algún día” (p. 761).

En el presente artículo intento reflexionar sobre el proceso de creación dramática y escénica de la obra, principalmente a través de las preguntas que se fueron configurando durante su creación: cómo debía abordar desde el teatro a este personaje y los hechos históricos que lo rodean; con qué dispositivos dramatúrgicos y desde qué estéticas debía presentarlos al espectador peruano de hoy; cómo podía incorporar las fuentes primarias y secundarias en la creación; y qué podía significar la obra para el público actual, es decir, qué “verdad” sobre nuestro pasado y nuestro presente quería transmitir. Debo advertir que estas preguntas estuvieron presentes de manera más intuitiva que racional durante el proceso; solo en la reflexión, al mirar el resultado, puedo formularlas con mayor claridad.

## LAS FUENTES

El interés que despertaron en mí el personaje y su hazaña me llevó a investigarlos a través de documentos. Inicialmente reuní las fuentes primarias e intenté ceñirme a ellas, tomando las secundarias solo para confirmar datos. Sin embargo, pronto comprendí que eran los comentarios de quienes habían estudiado al personaje y a su obra con los que mi ficcionalización tenía que dialogar.

Las fuentes primarias son las siguientes: la *Representación verdadera* (recogida en Lienhard, 1992); las cartas de fray Calixto al rey, al Cabildo de Lima y a las autoridades de Valparaíso; y las cartas del rey a las autoridades coloniales, del virrey al monarca para dar cuenta de la prisión del subversivo y de los franciscanos sobre la prisión en Granada (Tamayo Vargas, 1959). A partir de estos documentos de primera mano, me fue posible reconstruir los sucesos de la historia que quería contar, tarea que, por lo demás, varios de los autores que se han ocupado del personaje ya habían hecho.

Estas fuentes primarias me proporcionaron, además, tres aspectos valiosos. En primer lugar, detalles muy específicos que, si bien para el historiador o el literato pueden carecer de importancia, para el teatro resultan decisivos: si les prestaron plata en Buenos Aires o si vomitó todo el viaje a Río de Janeiro o si mandó a decir misas a Nuestra Señora de Copacabana. En

segundo lugar, las voces de Calixto, del rey y del virrey: su retórica, su color, su tono; y, a través de ellas, los rasgos de su carácter que nos permitieron construir los personajes. En tercer lugar, los cambios que se produjeron en Calixto: al ordenar cronológicamente estos documentos, logré notar, por ejemplo, cómo su fe —que hacía mover montañas— se fue apagando, cómo pasó de ser tratado como “mestizo de indio” a ser señalado como “indio de nación” y cómo, de estar protegido oficialmente por el rey, terminó siendo calificado de “ladino”.

Las fuentes secundarias que tuve en cuenta fueron diversas; a continuación paso a referirme a ellas. Lienhard (1992) caracteriza el escrito del siguiente modo: “El voto a favor del cristianismo y la monarquía se acompañan de la condena tajante del ‘cristianismo real’ y de una crítica velada a un rey que no honra los compromisos contraídos por sus grandes predecesores” (p. XXXV).

García-Bedoya Maguiña (2000), en *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*, estudia en detalle la *Representación verdadera*, a la que define como “un auténtico y completo programa de reforma política del orden colonial, desde la óptica de las élites andinas, erigidas en portavoces del conjunto de la población indígena o república de indios” (p. 220); además, señala que está proyectada hacia el futuro y no hacia el retorno al orden andino del incanato (p. 228).

El libro *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII*, de Navarro Pascual (2001), es una edición del *Planctus indorum christianorum in America peruntina*, atribuido por algunos a Calixto y a sus dos amigos franciscanos. Navarro Pascual ofrece un muy documentado estudio de la vida y la hazaña de Calixto, en especial el contexto político en el que se produce la *Representación verdadera*, la participación de Zevallos y el pensamiento de los superiores franciscanos que creían que la causa de los levantamientos era el abuso de los corregidores.

Zighelboim (2010), en “Un inca cuzqueño en la corte de Fernando VI: Estrategias personales y colectivas de las elites indias y mestizas hacia 1750”, me hizo ver la importancia capital del decreto real de Carlos II de 1697, en el que se daba derecho a “los indios y mestizos a ser nombrados a oficios cívicos y religiosos, pero que las autoridades religiosas habían preferido ignorar” (p. 11); también me permitió comprender el importante papel que cumple Zevallos en la acción de Calixto (p. 57).

Altuna (2013), en “Avatares de una ‘Nación Indiana’: la Representación y exclamación de fray Calixto Tupak Inka (1750)”, destaca el “incumplimiento de la real cédula de 1733, en la que Felipe V ordenaba incorporar procuradores indios en las sedes de las audiencias” (p. 26). Afirma que la *Representación verdadera* “adquiere los rasgos de un pacto interétnico que rompe el circuito de los caciques nobles para incorporar a mestizos y criollos andinizados conscientes de la importancia de la causa” (p. 31), así como “el desprecio profundo del grupo hegemónico por las ‘mezclas’” (p. 32).

Hanson (2013), en “Denuncias poéticas: la lamentación de Fray Calixto de San José Túpac Inca y su discurso bajtiniano con doble voz”, centra su análisis en el lenguaje del documento y destaca su carácter heteroglósico: “Su aspecto artístico es el resultado de un discurso con múltiples voces” (p. 166).



Abril Martín (2020), en su trabajo final de máster *Fray Calixto, un indio mestizo entre la reforma y la rebelión del mundo andino (siglo XVIII)*, siguiendo muy de cerca a Navarro Pascual, ofrece un buen recuento biográfico del personaje y, sobre todo, de las circunstancias en las que se produjo la *Representación verdadera*: la falta de consenso para enviarla, el azaroso destino del escrito, la participación de Francisco Mangualu Zevallos en las acciones de Calixto y la existencia del antes mencionado *Planctum indorum christianorum in America peruntina*, que fue enviado al papa por la misma época y que guarda similitudes con la *Representación verdadera*.

Después de la escritura y puesta en escena de la obra, conocí otros textos relevantes. *Fray Calixto Tupak Inka*, de Loayza (1948), constituye la primera publicación moderna de la *Representación verdadera* y otros documentos relacionados con Calixto; sin embargo, las notas biográficas y los comentarios del autor no profundizan demasiado.

Por otra parte, “Fray Calixto de San José Túpac Inca, procurador de indios y la ‘exclamación’ reivindicacionista de 1750”, de Bernales Ballesteros (1969), consiste en una transcripción de la *Representación verdadera*, cuya copia se halla en el Archivo General de Indias, acompañada de notas biográficas y un estudio del documento en el que sugiere que pudo haber sido escrita por fray Antonio Garro y no por Calixto. Bernales Ballesteros también señala que se trata de un documento a la vez fidelista y reformista, en el que no se propone el regreso al Tawuantinsuyo, sino un detallado programa de reformas que, según el autor, lo relacionan con el levantamiento de Huarochirí y la rebelión de Túpac Amaru II.

Un trabajo más vasto y de calado más profundo es el de Dueñas (2010), denominado “*Indian and Mestizos in the ‘Lettered City’: Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*”. Uno de los muchos autores y documentos que analiza es la *Representación verdadera* de Calixto. En primer lugar, critica que las publicaciones de Loayza y Bernales Ballesteros omitieran la *Breve y compendiosa satisfacción*<sup>4</sup>, a la que considera “*the most important political and theological elaboration of late-colonial Andean religion*” (p. 74). Si bien adjudica la autoría a Calixto, enfatiza el carácter colectivo del documento dada la participación en el proyecto de líderes sociales e intelectuales (p. 74), así como la circulación que tuvo entre los insurrectos (p. 76). Destaca también la construcción de una imagen de la nación indiana en la que los indios y mestizos son “gente de razón” (p. 96).

Finalmente, De la Puente Luna (2020), en el libro *En los reinos de España. Viajeros andinos, justicia y favor en la corte de los Austrias*, se ocupa brevemente de Calixto, situándolo en el contexto de una estrategia ya usada por otros antes: evadir el consejo del rey y dirigirse a este sin intermediarios, como lo hiciera don Carlos Chimo en el siglo XVII.

Estas lecturas posteriores a la creación de la obra, si bien me han permitido tener un conocimiento más amplio sobre el tema, no han modificado en lo esencial mi visión del personaje histórico ni de su escrito.

4 El texto publicado por Lienhard que usé para la escritura de la obra tampoco contiene este documento, pues es transcripción del publicado por Bernales Ballesteros.

## BRECHT Y EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

La diferencia entre historia y teatro se plantea ya en el capítulo IX de la Poética de Aristóteles (trad. en 2004):

La función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario (...). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder (p. 56).

Sin embargo, esta oposición, que se mantuvo vigente durante muchos siglos, se rompió en el Renacimiento, cuando la historia se incorporó como fuente de los argumentos del teatro (Cervantes, Lope, Calderón, Shakespeare y otros); más adelante, el Romanticismo convertiría el pasado histórico en su tema principal. En los siglos XX y XXI, la oposición entre historia y teatro ya no ha existido como la postuló Aristóteles, y el drama histórico cuenta con una larga tradición.

Para un autor y director latinoamericano de mi generación, pensar en el teatro histórico remite inmediatamente al modelo de teatro épico propuesto por Bertolt Brecht a mediados del siglo XX. Brecht propuso llevar una visión crítica de la historia al teatro: se rebeló contra lo que llamó “teatro aristotélico”, que propiciaba la identificación acrítica del espectador con el personaje, y propuso un “distanciamiento” o “extrañamiento” que situara al público en una posición crítica frente al personaje y la historia: la idea de un teatro que refleja un mundo cerrado y completo sobre el que no se puede hacer nada más que contemplarlo fue rechazada para reemplazarla por la de una obra que nos conecta con ese mundo, nos permite verlo con otros ojos y actuar sobre él (Dort, 1960/1973, p. 242).

En palabras de Benjamin (trad. en 1998):

El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. Expresándolo como una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquel se mueve (p. 36).

Para ello, Brecht usó una serie de dispositivos dramáticos y escénicos: voces narrativas, coros, rupturas hacia el espectador, escenas episódicas, una estructura abierta, tramoya y aparatos de iluminación a la vista, escenario giratorio, medio telón que aísla el proscenio, carteles, entre otros. La mayoría de las fábulas de sus obras transcurren en momentos y lugares históricos específicos, y es la conciencia sobre este contexto —o la falta de ella— lo que determina el destino de sus personajes. En este sentido, Brecht mantiene una larga relación con la historia, poniendo el pasado constantemente en diálogo con el presente del espectador. Como materialista, estaba atento a las contradicciones dialécticas de la realidad, a las que consideraba la fuerza que impulsaba sus obras.

Pero tomar a Brecht de manera dogmática por lo que postuló hace casi un siglo es malentenderlo. Su influencia en la dramaturgia occidental ha sido tan grande que muchas de sus ideas han germinado en otros lugares y tiempos. Uno de los lugares más significativos es América Latina, donde, entre los años sesenta y ochenta, se dio un movimiento conocido como teatro de creación colectiva, con un notable desarrollo en varios países de la región.



Se trata de un paradigma opuesto a la jerarquización en la que autor y director concentran el poder en la producción y creación, mientras que el colectivo se erige como fuente e instancia de decisión del proceso (Santistevan, 2025, p. 66).

Esta nueva idea de teatro combina influencias de Brecht y Artaud, así como del teatro experimental norteamericano y de Grotowski. Sus modalidades principales han sido dos: una político-brechtiana y otra ritual-antropológica, aunque en muchos casos combinan sus procedimientos (Muguercia, 2015, pp. 154-155). El teatro de creación colectiva resulta especialmente importante “para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos y la problemática de la comunidad, zona o sector social específico” (Garzón Céspedes, 1978, p. 7).

Al comenzar a escribir *Una hazaña nacional* me vinieron a la mente ciertas imágenes. Cuando escribo teatro, lo hago casi siempre pensando en que pondré yo mismo la obra en escena. Es decir, escribo una puesta en escena, lo que Bobes Naves define como “*Texto Espectacular*” constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales” (1997, pp. 296-297).

Voy imaginando el lenguaje escénico a la vez que las palabras de los personajes. Fue inevitable recordar la experiencia que viví en los años setenta y ochenta, cuando participé en procesos de creación colectiva en los que actores y actrices con ropa neutra hablaban indistintamente al público o entre ellos y asumían personajes al ponerse un indumento simple y los abandonaban al quitárselo. Rotaban en escena de modo que un mismo personaje podía ser interpretado por varios, quienes a su vez podían encargar múltiples papeles. Unían voces para cantar o recitar un poema, sin salir de escena, sin esconderse, mostrándolo todo.

El espíritu de este teatro era el mismo que había alentado a Brecht treinta o cuarenta años antes: proponerle al espectador una mirada crítica de la realidad, rompiendo así la ilusión del teatro naturalista y evidenciando la convención teatral. La diferencia es que aquí la propuesta se radicalizaba: primaban la voz y el cuerpo colectivos y se recogían con mayor fuerza los elementos del teatro popular. Por ejemplo, recursos propios del teatro ambulante de larga tradición; la cercanía —casi promiscua— con la música, la danza, el circo, el mimo y el cómico callejero; la vuelta revolucionaria al ruedo de espectadores, que intenta anular el teatro de sala, el teatro burgués. No debe olvidarse la insistencia de Brecht en la función de entretenimiento del teatro “con el fin de divertir” (1991, p. 15); de ahí su apelación al teatro popular.

La estética de la puesta en escena se me reveló de golpe, fruto del cúmulo de recuerdos que me dejó el teatro de creación colectiva. Aún sin saber si algún día podría llevar la obra a escena, pensé que el lugar ideal sería un teatro circular o un espacio que se adaptara a esa forma. Imaginé que mis actores y actrices serían también narradores, tendrían vestuario básico y asumirían los personajes con indumento sencillo y hasta poco aparente. No había escrito una línea, y ya sentía que tendría momentos corales; canciones; escenas cómicas, rituales y mágicas, y un inconfundible sabor a teatro popular.



## ACCIÓN DRAMÁTICA E HISTORIA

Contrariamente a otros procesos de escritura que he hecho antes, en este me resultó necesario reunir toda la información que iba extrayendo de los diversos documentos en una narración que me sirviera de base para la obra. Necesitaba ser fiel a los hechos documentados que había protagonizado Calixto, pero también encontrar una acción dramática, entendida como la cualidad funcional o estructural, que se encuentra:

... en la progresión que lleva la acción hacia un clímax. La acción estalla a lo largo de una serie de crisis ascendentes. La preparación y consecución de estas crisis, que mantienen la obra en movimiento continuo hacia una meta determinada, es lo que nosotros denominamos acción dramática (Lawson, trad. en 2013, p. 177).

Al hacer esto, me di cuenta de que la voz protagonista no sería la de Calixto, sino la de quien cuenta su historia desde el presente del espectador. Es decir: era mi propia voz asombrada ante el descubrimiento del personaje y de su hazaña. Pero casi de inmediato sentí que mi voz tenía que disgregarse en más voces, aspirar a ser un discurso colectivo, polifónico. Esta era la única manera de hacer justicia con Calixto y con su hazaña: mantener su carácter de personaje histórico e interpretar sus ideas, sus sentimientos, su frustración y su esperanza desde la perspectiva de quienes lo contemplamos hoy.

No se trataba de un coro, sino de tres personajes que trabajarían con el propósito de dar vida a la historia de Calixto. Estarían mucho más cerca de la gangarilla<sup>5</sup> que del coro griego, no solo porque no aspirarían a la perfección coreográfica, sino porque mostrarían constantemente sus diferencias y particularidades, y, sobre todo, una conciencia absoluta de sus limitaciones e imperfección.

Estas voces narrativas fueron surgiendo propiamente en la escritura de la obra, del diálogo, revelando pequeñas contradicciones, desacuerdos, ironías, arrebatos, dolor, alegría, risa, angustia y deseo. También surgieron en ese momento dos ideas fundamentales. La primera era que el elenco estaría conformado por hombres y mujeres, aun cuando solo hay un personaje femenino en la obra (la dama sevillana de Buenos Aires), por lo que nombré a los actores(as)/narradores(as) como ACT 1, ACT 2 y ACT 3<sup>6</sup> para no señalar el género. La segunda era que las y los ACT asumieran más de un papel cada uno, con excepción del que hiciera de Calixto<sup>7</sup>.

El texto narrativo era este: un hombre mestizo sin ningún poder, el donado franciscano Calixto de San José Túpac Inca, es llamado por los poderosos caciques de Lima para redactar un escrito en el que se denuncien los abusos de los españoles sobre los indios con la finalidad de enviarlo al rey de España. El hombre cumple con el encargo, ayudado por fray Antonio

5 “Tipo de compañía teatral ambulante del siglo XVI que tiene tres o cuatro actores” (de la Fuente y Amezcua, 2002, p. 178).

6 A partir de acá los nombraré simplemente como las y los ACT.

7 En la puesta en escena, Daniela Trucíos interpretó a los caciques de Lima, Jauja y Cusco, así como a Isidoro de Cala, Juan Santos Atahualpa y Superunda; Ricardo Bromley encarnó a Antonio Garro, a los caciques de Lima, Jauja y Cusco, así como a Beata, Indio Pampa, Zevallos, Dama Sevillana, Alabardero, Truhan y Rey; por su parte, Pold Gastelo asumió el papel de Calixto.

Garro, y lo excede, pues le dice al rey lo que debe hacer para remediar las injusticias. Los caciques rechazan el escrito y el hombre decide buscar apoyo en otros caciques; por ello, viaja a Jauja y luego a Cusco, donde tampoco consigue respaldo.

En Cusco encuentra al fraile Isidoro de Cala, con quien decide viajar a España para entregar el escrito en sus propias manos al rey. El trayecto los conduce por diversos lugares del Alto Perú y el Virreinato de La Plata, hasta que llegan a Buenos Aires, donde intentan infructuosamente tomar un barco y reciben la ayuda de una dama, quien les da dinero para continuar el viaje. Van a la Colonia de los portugueses<sup>8</sup> y luego a Río de Janeiro; de allí pasan a Lisboa y terminan en Madrid. En la capital del imperio español consiguen, casi milagrosamente, entregar el escrito al rey. Llenos de esperanza —porque reciben noticias de que lo ha leído y ha encargado al Consejo de Indias que tome acciones—, esperan dos años, sin obtener otra respuesta que la dádiva de que nuestro hombre reciba el capillo de lego. Decepcionado, Calixto regresa al Perú, donde, con o sin motivo, es perseguido por el poder colonial y acusado de conspirar a favor de los movimientos rebeldes. Enviado prisionero a un convento en España, pasa allí el resto de sus días.

Esta línea narrativa constituía un primer recorte de la historia de Calixto, lo que implicó una selección y organización de ciertos hechos de modo que tuviera potencial dramático y teatral, sin traicionar la evidencia histórica. Hay ejemplos de este recorte que resultan ilustrativos. Como bien señalan todos los autores consultados, Calixto tuvo un círculo que lo apoyó en su propósito; sin embargo, conviene dejar en la sombra a ese grupo para acentuar la acción casi solitaria —diríamos heroica— del personaje frente a una adversidad mayor. Es probable que Calixto sí haya tenido algún grado de participación en los movimientos conspirativos cuando regresó de España, pero conviene mantenerlo fiel a su propósito de no participar en ninguna conspiración rebelde con el fin de mostrar el idealismo que sostiene su esperanza hasta el final.

Al incluir la rebelión de Juan Santos Atahualpa en la acción, habría sido necesario siquiera mencionar el levantamiento contemporáneo de Huarochirí (1750); sin embargo, esto habría debilitado el conflicto dramático entre Calixto y el rebelde del Cerro de la Sal. Un último ejemplo: el proceso que condujo a la escritura de la *Representación verdadera* y a la decisión de no enviarla al rey implicó varias reuniones y la participación de más personas —incluso sacerdotes franciscanos y jesuitas— que solamente los caciques y Calixto; es decir, fue algo complejo (Navarro Pascual, 2001, p. 24). Para los propósitos de la obra, es indispensable que este proceso sea simple y claro: los caciques de Lima le piden a Calixto que elabore el escrito, y luego deciden no enviarlo. Interesaba mostrar al protagonista desde el principio en una posición incómoda para el poder, pues esta es la motivación permanente del personaje en la obra: reclamar a los caciques, a sus superiores, al virrey o al rey que cumplan con lo que es justo.

Acá, por supuesto, cabe preguntarse si es lícito hacer este tipo de operaciones al crear una obra a partir de un hecho histórico. La respuesta pasa por recordar que cualquier narrativa de un hecho —incluidas las del historiador, el periodista, el científico social, el que hace ficción o el que relata un recuerdo— implica necesariamente selección y ordenamiento. Esto no está en cuestión, en la medida en que el propio lenguaje es ya una operación de selección y ordenamiento. Afinando la pregunta, lo que interesa saber es si todos los criterios de selección

8 Colonia del Sacramento, ciudad fundada en 1680 por los portugueses en la orilla norte del Río de la Plata, frente a Buenos Aires.

y ordenamiento son válidos cuando uno convierte hechos reales en ficción. En principio, el desarrollo de la acción dramática no debería alejarse de los hechos históricos documentados ni darles una interpretación que los tergiverse. Sin embargo, además del proceso de simplificación antes descrito —que efectué en aras de la eficacia dramática—, hay en la historia de Calixto ciertos vacíos y ambigüedades que requieren ser evidenciados, cuando no aclarados, al convertirse en ficción. Frente a esto, opté por dos operaciones: que el criterio de selección privilegiara la síntesis de modo que el resultado conservara al menos una parte sustancial del hecho histórico documentado y que la palabra narrativa revelara su opacidad, su ambigüedad e incluso, si fuera el caso, su falta de verosimilitud.

Como resultado de esto, la convención que la obra propone constantemente al espectador revela que los hechos históricos están mediados por la visión de quienes los narran, aunque mantienen una parte considerable de hechos históricos documentados —y cuando no es así, las y los ACT confiesan haberse dejado llevar por su fantasía—.

Todo esto quedaba claro hasta ese momento; sin embargo, faltaba bastante para convertirse en una obra de teatro. Tenía el esbozo de una acción gracias al texto narrativo que construí, pero no era aún una acción dramática. Para ello había que comenzar por aclarar cuál era el conflicto dramático de la obra que intentaba escribir. Lawson define el conflicto así:

El carácter esencial del drama es el conflicto social —personas contra otras personas, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales— en el cual la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis (trad. en 2013, p. 183).

Tener a Calixto enfrentado al poder parecía la fórmula adecuada, pero ¿cuáles eran las crisis posibles? Los oponentes naturales en este esquema son los caciques, los superiores franciscanos y el virrey; por tanto, las crisis podían darse en escenas de confrontación con estos. El rey no era un oponente en principio, sino un objetivo del que se esperaba conseguir apoyo. Todos los caciques (de Lima, Jauja y Cusco) rechazaban a Calixto, lo que me permitiría tener tres escenas de confrontación, que debía tratar de modo diferenciado para que no resultaran reiterativas. Sentí que con los superiores franciscanos la situación sería similar a la de los caciques, así que decidí limitar la presencia de frailes a los aliados de Calixto (Antonio Garro e Isidoro de Cala), con quienes también tendría cierto nivel de conflicto. En cuanto al virrey, entendí que una escena de confrontación directa con él podía debilitar el encuentro con el rey, de modo que preferí dejar sentir el poder colonial como una oposición omnipresente a los propósitos de nuestro donado, sin personificarla en una autoridad concreta. Entonces, quedó claro que los caciques y el poder colonial serían los principales oponentes de Calixto en las crisis, así como que los frailes franciscanos serían quienes lo ayudarían.

Sin embargo, el propio contexto histórico ofrecía otras posibilidades. En la *Representación verdadera* y en sus cartas, Calixto menciona a Juan Santos Atahualpa, indio rebelde que se levantó contra la corona en el Gran Pajonal, Junín, entre 1742 y 1756. En estos documentos, nuestro personaje es tajante en su oposición a este rebelde, hasta el punto de hacer inverosímil que hubiera participado después en conspiraciones contra el poder colonial. Me pareció que Juan Santos Atahualpa era una fuerza interesante porque obligaba a Calixto a definir su método de obtener justicia: de modo pacífico y no violento. Esto tiene resonancias importan-



tes en la historia nacional reciente y en la figura del “terruqueo”<sup>9</sup>, con el que, en el siglo XXI, las fuerzas de derecha descalifican el pensamiento y la acción de las izquierdas democráticas, asociándolas con Sendero Luminoso y con el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), grupos terroristas de izquierda que hicieron la guerra contra el Estado entre 1980 y 1997. Consideré importante blindar a Calixto de cualquier “terruqueo” enfrentándose claramente, en una escena, a la opción violenta representada por Juan Santos Atahualpa (pp. 752-753).

Del mismo contexto surgió otro hecho que terminó funcionando como una crisis muy importante: el genocidio que emprendió Fernando VI contra los gitanos en 1749 (pp. 750-751). Es a partir del descubrimiento de este hecho que Calixto adquiere un nuevo estado de consciencia y comienza a perder la fe.

La inclusión de estos dos hechos históricos en la acción de la obra aviva la discusión sobre los límites de una interpretación teatral del hecho histórico. Sobre Juan Santos no hay ninguna evidencia de que llegara a encontrarse con Calixto, ni siquiera de que el rebelde conociera la existencia del donado. Sin embargo, el encuentro tiene una gran relevancia simbólica. Decidí, entonces, seguir el camino de evidenciar esto presentando la escena con un carácter fantasmático u onírico. La obra no postula que el encuentro se haya producido: lo sitúa dentro del imaginario del protagonista. Con respecto al genocidio de los gitanos, este sucedió el año anterior a la llegada de Calixto a la corte, y ya había fracasado cuando él arribó. Que asistiera como testigo a algún episodio tardío está dentro de lo probable y posible; no obstante, lo que me interesaba era que funcionara como revelación para Calixto. Decidí darle a la escena un carácter monologal que no dejara dudas de que lo importante era el impacto de estos hechos en el personaje y cómo estos lo llevaban a asociar la situación de marginalidad de la nación de indios con la nación gitana.

Volviendo a la acción dramática que estaba construyendo, me propuse completar las escenas que faltaban. Descubrí que era una obra llena de viajes: el de Lima a Jauja y Cusco (pp. 717-719); el de Cusco a Buenos Aires (pp. 725-728); el de allí a la Colonia de los portugueses y a Río de Janeiro (pp. 733-734); el trasatlántico hasta Lisboa y de allí a Madrid (pp. 735-740); el de regreso a Lima (p. 755), y, finalmente, el de vuelta a España como prisionero (pp. 758-759). Así, decidí dar cierta relevancia escénica a los viajes. Algunos serían solo narrados y otros tendrían escenas de mayor complejidad. Lo importante era no omitir ninguno, porque la hazaña de Calixto consiste, ante todo, en acortar la distancia entre la nación de indios y el rey. Todos sus viajes tienen que ver con este propósito, ya sea para acercarse o para alejarse de él.

Pero había otra escena que necesariamente debía mostrar: la del encuentro con el rey (pp. 744-746). Es una escena de clímax, obligatoria: la culminación del propósito de Calixto. Lo interesante de esta escena es que el propio hecho histórico es completamente inverosímil. El único testimonio de esto es el del propio Calixto: según él, abordó al monarca cuando este iba en su carroza por el Parque del Retiro y le entregó en sus manos el escrito (Tamayo Vargas, 1959, p. 347). No hubo ningún diálogo; fue un instante fugaz, casi delirante. Desde el inicio pensé que no había forma de representar este hecho de manera verosímil en el teatro, así que decidí que era el momento de tomarme en él más libertad que en cualquiera de las otras escenas. Para acentuar la fugacidad del suceso, se me ocurrió que la acción podría repetirse

9 El neologismo *terruquear* se usa para acusar de terrorista a una persona sin que haya razones para ello con el objetivo de descalificar sus argumentos.

por voluntad de las y los ACT, quienes además se tomarían la libertad de “torcer la historia” (p. 746), creando un encuentro dialogal entre Calixto y Fernando VI en el que se cumpliera el sueño de conseguir la justicia tan ansiada para la nación de indios. El recurso de pedir disculpas por dejarse llevar por la fantasía advierte al espectador de que el teatro, siguiendo a Aristóteles, se ocupa de lo que podría suceder, y no de lo que realmente pasó.

Lo que sigue después de esta escena de clímax es todo caída: la larga espera, el silencio, la revelación del genocidio, la ordenación como lego, la pérdida de la fe, el encuentro con Juan Santos, el regreso al Perú, la persecución por el virrey y el regreso a España como prisionero.

## DIALOGAR

Descubiertas las escenas posibles para constituir la acción dramática, me quedaba claro que la obra funcionaría como una sucesión de escenas ordenadas dramáticamente y unidas por puentes narrativos. No habría unidad de tiempo, espacio ni acción, pues estos serían modulados por la narración. Podía, entonces, pasar a la siguiente etapa: los personajes y el diálogo.

De la acción dramática se deducían fácilmente los personajes: era claro de qué lado del conflicto estaba cada uno y, por tanto, cuál era su contexto semántico (Veltruský, 1997). Lo que debía definir era el grado de complejidad de cada personaje, cuánta autonomía tendrían frente a la palabra de los narradores. Imaginaba una escala de personajes: desde los más definidos por su complejidad, con autonomía para tomar decisiones y accionar (Calixto, Antonio Garro, Isidoro de Cala, Juan Santos Atahualpa), hasta los delineados con unas cuantas pinceladas, estereotipos, dependientes de la narración (los caciques, la beata, el indio pampa, el marqués de Casa Madrid, la dama sevillana, el alabardero, el truhan, el rey y Superunda). Solo cuando escribía el diálogo logré descubrir qué lugar ocupaba cada uno, pero saber que existía esa escala fue fundamental.

El trabajo de dialogar debía combinar dos funciones diferentes de la palabra: por un lado, el intercambio dialogal entre personajes sumergidos en una situación (es decir, las escenas); por otro, la intervención de las y los ACT dirigiéndose al espectador o interactuando entre ellos (es decir, lo que no eran escenas). En la que llamo “Prefacio” (pp. 693-694), las y los ACT le advierten al espectador sobre el espectáculo, sobre lo que puede o no esperar de él, así como sobre la relación entre la historia y el teatro (es decir, la convención, el juego que proponen). En la que llamo “Prólogo” (pp. 694-697), las y los ACT introducen al espectador en la historia de fray Calixto mediante un relato sintético de su vida, acompañado de comentarios sobre aspectos del contexto histórico en el que vivió.

Luego comienzan a desplegarse las escenas dramáticas, cada una con un carácter dialogal específico: diálogo, monólogo, apelaciones al espectador, apartes, relatos, descripciones, revelaciones, etc. Cada escena moviliza un universo temático y poético distinto. Aquí muestro ejemplos que ayudarán a entenderlo:

- Las escenas con los religiosos (pp. 701-706; pp. 720-725) o la de la ordenación como lego (pp. 751-752) se sumergen en los problemas de la fe, la obediencia, la oración, la revelación, el milagro y la esperanza. En estas escenas se siente el sonido misterioso del latín, la revelación en una moneda, la caminata sobre el océano o la contemplación de las estrellas en la que de pronto aparece nítidamente la utopía.
- La escena de la escritura de la *Representación verdadera* (pp. 706-712) alterna, de un lado, la denuncia del abuso en tono de lamento y ruego, y del otro, la exigencia de justicia en tono de proclama radical amplificada por megáfonos.
- Los encuentros con el poder muestran diferentes abordajes, que van desde la solemnidad casi ritual de los caciques hasta la representación ridícula e ingenua del rey.
- La escena en medio del océano, en la que Calixto pone a prueba la fe de su compañero de viaje caminando sobre las aguas (pp. 735-739), es, como dice ACT 2, una “escenita real maravillosa”.

## CONCLUSIONES

He intentado reflexionar sobre los problemas de una creación teatral basada en un hecho de nuestra historia a partir de la experiencia de creación —dramática y escénica— de mi obra *Una hazaña nacional*, centrada en el personaje histórico de Calixto de San José Túpac Inca y su hazaña. Esta versión ficcional de un hecho histórico, aunque amparada en la licencia poética de no pretender ser un hecho real, no puede convertirse en un medio para tergiversar o falsear una verdad histórica documentada. Es inevitable, sin embargo, que la selección y ordenamiento de los datos, así como la narrativa elegida, medien entre la verdad documental y la expresión artística. Esta mediación constituye un punto de vista particular de la obra, es decir, una interpretación del hecho histórico que adopta o cuestiona las visiones y énfasis de las fuentes secundarias. Tanto las fuentes primarias como las secundarias se hicieron indispensables en el proceso de creación de la obra.

La elección de una estética, entendida como la experiencia que la obra propone al espectador, fue en gran medida intuitiva: el modelo del teatro épico de Brecht y el espíritu colectivo que expresan los actores provienen de mi trayectoria artística. Esta elección favoreció el uso constante de voces narrativas que guían la acción dramática a la vez que ofrecen diversos puntos de vista sobre esta y sobre el hecho histórico que representa. Así, los vacíos y contradicciones de los documentos, lejos de subsanarse o soslayarse, se evidencian —a veces de manera explícitamente fantasiosa—. Al mismo tiempo, esta estética permite mantener al espectador con un pie en el presente mientras la historia lo conduce a los hechos del pasado, a encontrar las semejanzas entre la sociedad peruana del siglo XVIII y la del siglo XXI.

Si transformamos en pregunta la premisa postulada por Ivan Jablonka (“¿es posible *decir algo verdadero en y por un texto?*”), mi experiencia con *Una hazaña nacional* me permite afirmar que es perfectamente posible, pero teniendo en cuenta que esa verdad nunca es un objeto sólido que podemos representar directamente. Al contrario, el proceso de creación no puede representarla sino a través de una construcción, es decir, como una interpretación.

Por otra parte, cabe preguntarse cuál es el sentido de esta operación cuando la ficción no pretende constituirse en una verdad. Dicho de otro modo: ¿tiene sentido el teatro histórico? En mi opinión, traer un personaje del pasado al presente —ya sea por obra del historiador o del artista— implica necesariamente un diálogo con la realidad contemporánea. En este caso, mi

intención fue poner en evidencia que el espíritu de la *Representación verdadera* y la hazaña de Calixto siguen teniendo vigencia: buscar la justicia apelando al derecho y al sentido humano sigue siendo tan urgente en el Perú actual como hace 275 años.





## REFERENCES

- Abril Martín, J. M. (2020). *Fray Calixto: un indio mestizo entre la reforma y la rebelión del mundo andino (siglo XVIII)* [Trabajo final de máster, Universitat Pompeu Fabra]. Repositorio Digital de la Universitat Pompeu Fabra. <https://repositori-api.upf.edu/api/core/bitstreams/2e5a108a-df7b-4fdd-b008-d1c4402ae49d/content>.
- Altuna, E. (2013). Avatares de una ‘Nación Indiana’: la *Representación y exclamación* de fray Calixto Túpac Inka (1750). *América sin nombre*, (18), 23-33. <https://doi.org/10.14198/AMESN2013.18.02>.
- Aristóteles. (2004). *Poética* (Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri). Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (Trad. J. Aguirre). Taurus.
- Bernales Ballesteros, J. (1969). Fray Calixto de San José Túpac Inca, procurador de indios y la “exclamación” reivindicacionista de 1750. *Historia y Cultura*, (3), 9-49.
- Bobes Naves, M. C. (1997). Posibilidades de una semiótica del teatro. En M. C. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 295-322). Arco Libros.
- Brecht, B. (1991). *Breviario de estética teatral*. Papel de Viento Editores.
- Dort, B. (1973). *Lectura de Brecht* (Trad. Juan Viñoly). Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1960).
- Dueñas, A. (2010). *Indian and Mestizos in the “Lettered City”: Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*. University Press of Colorado.
- de la Fuente R., y Amezúa, J. (2002). *Diccionario del teatro iberoamericano*. Ediciones Almar.
- García-Bedoya Maguiña, C. (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Garzón Céspedes, F. (1978). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. Casa de las Américas.
- Hanson, C. (2013) “Denuncias poéticas: la lamentación de Fray Calixto de San José Túpac Inca y su discurso bajtiniano con doble voz”. *Visitas al Patio*, (7), 157-171. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.7-2013-1693>.
- Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales* (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2014).
- Lawson, J. H. (2013) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* (Trad. revisada por A. Alonso). Asociación de Directores de Escena de España.
- Lienhard, M. (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas: desde la conquista hasta el comienzo del siglo XX*. Biblioteca Ayacucho.

- Loayza, F. (Ed.). (1948). *Fray Calixto Tupak Inka*. Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana (Serie I, Tomo XV). Imprenta Domingo Miranda.
- Muguercia, M. (2015). *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. RiL editores.
- Navarro Pascual, J. M. (2001). *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- de la Puente Luna, J. C. (2022). *En los reinos de España. Viajeros andinos, justicia y favor en la corte de los Austrias*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Santistevan, A. (2023). Una hazaña nacional. *Doce obras de teatro sobre el Perú y otras mitologías*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Santistevan, A. (2025). Memoria del teatro de creación colectiva en el Perú (1971-1990). En E. Huárag, P. Gonzales y K. Chirinos (Eds.), *Teatro: asedios e innovaciones* (pp. 54-85). Instituto Riva-Agüero.
- Tamayo Vargas, A. (1959). Concolorcorvo ¿sería Fray Calixto San Joseph Tupac Inga? *Revista Iberoamericana*, 24(48), 333-356.
- Veltruský, J. (1997). El texto dramático como uno de los componentes del teatro. En M. C. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 31-55). Arco Libros.
- Zighelboim, A. (2010). Un inca cuzqueño en la corte de Fernando VI: Estrategias personales y colectivas de las elites indias y mestizas hacia 1750. *Histórica*, 34(2), 7-62. <https://doi.org/10.18800/historica.201002.001>.





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la  
página web de la revista: [www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/](http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/).*

*© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.*

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.  
ISSN: 2955-8697*

*Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

