

Performando la patria:
Los patriotas de Lima en la noche feliz

Alfonso Santistevan

<https://orcid.org/0000-0002-2924-0417>

Pontificia Universidad Católica del Perú

asantis@pucep.edu.pe

RESUMEN

Los patriotas de Lima en la noche feliz, obra que forma parte del programa performativo de la declaración de la independencia del Perú en 1821, ha sido mayormente estudiada a partir de su contenido y su estilo. En este artículo se hace un recuento de los abordajes que se han hecho de la obra desde diferentes disciplinas y se propone un estudio desde la estética de lo performativo. A partir de un análisis de los componentes performativos tanto miméticos como rituales, se propone prestar atención a las exclusiones, los espacios simbólicos y ficcionales, y la jerarquización de los personajes que la obra plantea. De esta forma, se revelan sus contradicciones y limitaciones para representar a la naciente república peruana: la que es considerada como obra inaugural del teatro republicano imagina un Perú racional, “cívico” y criollo que excluye la posibilidad de una nación heterogénea.

Palabras clave: teatro, independencia, performativo, ritual



Performing the Homeland: *Los patriotas de Lima en la noche feliz*

ABSTRACT

Los patriotas de Lima en la noche feliz, a stage play that is part of the performative program of the declaration of the independence of Peru in 1821, has been mostly studied based on its content and style. This article reviews the way this play has been approached from different disciplines and proposes a study from the aesthetics of the performative. From an analysis of the performative components, both mimetic and ritual, it is suggested to pay attention to the exclusions, the symbolic and fictional spaces, and the character hierarchy that the play proposes. In this way, this study reveals the play's contradictions and limitations when it comes to representing the emerging Peruvian republic: the inaugural work of republican theater envisions a rational, "civic" and white/creole Peru that excludes the possibility of a heterogeneous nation.

Keywords: theatre, independence, performative, ritual

1. PERFORMAR

Resulta evidente que, al traducir el verbo inglés *to perform* como *realizar*, *ejecutar*, *desempeñar* o *actuar*, este pierde la especificidad que el inexistente verbo español "performar" ha adquirido para quienes intentamos estudiar los fenómenos de la representación teatral. Si utilizo la conjugación "performando" en el título del presente artículo es porque quiero destacar precisamente los aspectos performativos de una de las obras que inauguran nuestro teatro republicano¹ y, así, proponer una lectura en la que quizás encontremos algunos hallazgos de interés.

*Los patriotas de Lima en la noche feliz*² fue representada por primera vez el 1 de agosto de 1821 en el Coliseo de Lima ante un

¹ Guillermo Ugarte Chamorro afirma que fue la primera comedia que se estrenó después de la independencia (1974a: LXX).

² La publicación original de la obra (sin fecha de publicación ni imprenta) atribuye la autoría a "M.C.". Guillermo Ugarte Chamorro trabaja el tema atribuyéndosela en principio al peruano Miguel del Carpio (1960), pero sus investigaciones lo llevaron luego a

público que incluía a don José de San Martín, cuyas tropas liberadoras habían ingresado a la ciudad apenas tres semanas antes. La obra fue publicada en el siglo XIX por un editor anónimo y, posteriormente, en el siglo XX por Guillermo Ugarte Chamorro, en *El teatro de la Independencia*, volumen 2º (1974b: 7-49), quien se ocupa de la obra en el estudio preliminar (1974a: XI-XC). Ha sido mencionada en trabajos generales de teatro peruano e hispanoamericano y analizada por diversos estudiosos que han tomado como materia de estudio el texto literario, mas no siempre sus aspectos performativos.

Es necesario en este punto definir qué entiendo por aspectos performativos de una obra de teatro. Erika Fischer-Lichte postula una estética de lo performativo que “resalta la materialidad y medialidad específica de las artes” (2010: 85). Aquella materialidad y medialidad específica del teatro está constituida por la realización escénica, que es “la esencia de lo performativo” (Fischer-Lichte 2011: 59). Esta implica más que solo lo contenido en el texto dramático: el traslado de los espectadores al espacio teatral, la presencia corporal simultánea de actores y espectadores que conviven en este espacio y tiempo comunes, así como las estrategias de escenificación (configuración del espacio, el tiempo, la corporalidad, las acciones físicas, el movimiento, la sonoridad, etc.), y “un efímero y fugitivo fenómeno único e irrepetible: un acontecimiento” (2010: 86). La estética de lo performativo postula una recepción de la obra diferente a la que propone una estética hermenéutica o semiótica: “La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico” (Fischer-Lichte 2011: 36). La interpretación, el significado, el sentido y la comprensión son sustituidos por conceptos como *acontecimiento*³, *juego*, *puesta en*

concluir que se trataba del chileno Manuel Concha o Manuel de Santiago Concha (1974a: LXXIII).

³ El concepto de acontecimiento propone cancelar para el teatro la idea de una “obra”, un artefacto que no cambia con la intervención del receptor, y sostiene en su lugar la idea de fenómenos fugaces, únicos e irrepetibles. “El carácter artístico de la realización

escena y escenificación. Esto hace que la recepción de la obra no sea modelada, al menos no exclusivamente, por el logos, la palabra, sino también por la experiencia del acontecimiento. Puede argumentarse que Fischer-Lichte postula su estética de lo performativo pensando en el teatro que se da a partir de los años 70 del siglo pasado en el mundo occidental y no en una obra estrenada a inicios del siglo XIX. Sin embargo, es evidente que los aspectos performativos antes señalados existen inevitablemente en toda práctica teatral y han producido, en diferentes tiempos, diferentes teatralidades⁴. Así, los desplazamientos coreográficos en el teatro griego, los apartes, y la apelación al espectador en el teatro isabelino y el barroco, los silencios en las obras de Beckett o Pinter no solo significan movimiento, confianza o angustia, sino que provocan una experiencia sensorial y emocional específica en el espectador.

Una objeción que podría plantearse contra el propósito de este artículo es que los aspectos performativos de la obra que nos ocupa no han llegado a nosotros, mientras que el material literario está completo y a disposición. Aun siendo esto cierto, es posible reconstruir en alguna medida la experiencia del espectador limeño en aquella función de *Los patriotas de Lima en la noche feliz*. La representación escénica es el destino de toda obra dramática, lo que supone una materialidad específica a través de las acciones físicas, los objetos, el movimiento, el espacio, el tiempo y la sonoridad, y una relación entre el espectáculo y el espectador determinada por la convención que propone. Esta materialidad está tentativamente indicada por el autor en las acotaciones, las didascalias y también en la palabra de los personajes, señalando los modos posibles de su realización escénica⁵. “El texto dramático se caracteriza, frente

escénica, su esteticidad específica, debía resultar solamente de su carácter de acontecimiento” (Fischer-Lichte 2011: 323).

⁴ “Donde se empleen el cuerpo humano y los objetos de su entorno en su existencia material como signo, se habrá constituido el teatro” (Fischer-Lichte 1999: 275).

⁵ “Llamamos *diálogo* al habla de los personajes, escrita en el texto y realizada verbalmente en la escena; *acotaciones*, al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias, y *didascalias* a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden

al lírico y al narrativo, por contener virtualmente su propia representación” (Bobes Naves 2001: 9). De los signos no verbales de la representación, los paralingüísticos solo se pueden rastrear por la diferencia en la declamación que implica un texto en prosa de uno en verso, o si se indica una pronunciación particular. Por otro lado, algunos signos mímicos y gestuales muchas veces están indicados en el texto. En este sentido, son los signos proxémicos los que quizás más interesan en términos performativos, pues indican la relación de los actores con el espacio (escénico y simbólico) y, por tanto, con el espectador.

Podemos, entonces, intentar reconstruir los aspectos performativos a través de una atenta lectura de la obra. Pero, además, podemos ayudarnos de la información sobre el contexto para tratar de perfilar el conjunto de espectadores de esa noche y conocer qué función cumple el teatro en esa sociedad y ese tiempo.

2. LA OBRA⁶

Se trata de una obra calificada por su autor o por su editor como “drama en dos actos”⁷. Es evidente que el gusto de la época en Lima ha aprendido a apreciar un género relativamente nuevo, que combina la comedia y la tragedia, y, sobre todo, que busca representar la realidad presente de manera fidedigna y verosímil. Leandro Fernández de Moratín, el dramaturgo español del neoclasicismo, dice que se debe “pintar a los hombres como son, imitar las costumbres nacionales existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acontecimientos, de estos

encontrarse en el diálogo, y que pasan a la representación en forma verbal, como parte del diálogo, y en sus referencias, como las acotaciones” (Bobes Naves 1997: 174).

⁶ El programa de esa noche probablemente incluyó la *Loa en celebración de la jura de la independencia* también publicada por Ugarte Chamorro (1974b: 3-6). Esta es de carácter alegórico (la patria es uno de los personajes), en verso, no tiene acción dramática y los tópicos de la unión y fraternidad, rechazo a los españoles y el futuro promisorio son similares a los de la obra. Las alabanzas a San Martín son más directas y elaboradas.

⁷ Todas las citas y referencias son de la publicación de Ugarte Chamorro. Se respeta la ortografía original.

privados intereses, formar una fábula verosímil, instructiva y agradable” (1944: 320).

Se ha dicho que la obra que estamos analizando tenía un propósito de agitación y propaganda (Isola 2012: 12); sin embargo, si bien es evidente que la obra tiene un carácter marcadamente ideológico, no parece que su propósito fuese el de agitar y hacer propaganda. En primer lugar, porque la ocasión y el espacio en el que se presenta no son propicios para estar ante las masas a las que hay que convencer. Es la élite criolla, que no ha huido de la ciudad con la entrada de San Martín y que básicamente apoya la proclamación de la independencia, la que asiste al teatro. En segundo lugar, la obra resulta larga y tediosa para cumplir una tarea de comunicación tan puntual. En mi opinión, el propósito de la obra que analizamos es claro: representar a los nuevos ciudadanos de la nueva patria delante de espectadores que están en el trance de convertirse en nuevos ciudadanos de la nueva patria. Es decir, funcionar como un espejo que no refleja la imagen de lo que son, sino de lo que deben ser.

La acción de la obra se sitúa en la noche de la entrada del ejército libertador a la ciudad de Lima y nos deja ver lo que hace un conjunto de personajes considerado por el autor como patriotas. Estos, ocho hombres y cinco mujeres, pertenecen a una misma capa social (veremos luego que, posiblemente, hay una interesante excepción), aunque con diferente fortuna, y comparten las mismas ideas y sentimientos respecto a la independencia. No son aristócratas y tampoco son la plebe⁸: son burgueses criollos a los que el autor ha hecho responsables de encarnar a los patriotas de Lima. En el primer acto se plantea la expectativa y la incertidumbre sobre la entrada del ejército libertador, y, finalmente, el anuncio de que esto ha sucedido y, por tanto, Lima es libre y celebra su libertad. El acto termina con los personajes sacando la bandera patria y saliendo a las calles. El segundo acto transcurre también esa noche, un poco

⁸ Al respecto, es interesante lo que señala Timothy Anna sobre la constitución de la población limeña y los “blancos que no formaban parte de la élite y que estaban «haciéndose a sí mismos» en el contexto de la sociedad de su tiempo” (Anna 2015: 156). Quizás los personajes de la obra pertenecen a este grupo.

más tarde, y la acción se centra en la celebración privada de esa libertad recientemente conseguida. Concluye cuando los personajes brindan por la patria recitando poemas alusivos a la independencia y ensayan todos “la Canción”(40)⁹ antes de salir nuevamente con la bandera a la calle a unirse a las celebraciones. Hay una subtrama de carácter romántico que se desarrolla en los dos actos: doña Pepa y don Tomás, antes de la acción de la obra, han postergado su boda para que él se enliste en el ejército patriota, con el que acaba de entrar a Lima; en la obra, se reencuentran en medio de un malentendido que los lleva a terminar su relación momentáneamente para finalmente reconciliarse y declarar que vuelven a postergar su casamiento en aras de la liberación entera de la patria¹⁰.

En sí, la acción dramática de la obra es completamente funcional al diálogo de ideas y sentimientos que se da entre los personajes. No hay un conflicto central y los pequeños conflictos que emergen son rápidamente resueltos. La dinámica de la acción escénica es generada por la entrada y salida de los personajes del espacio: en el primer acto, el espacio es la botica de don Lorenzo, un lugar semipúblico; en el segundo, es la casa de doña Rosa, un lugar privado por antonomasia. Este constante ir y venir de los personajes trae a escena la verdadera acción de la obra: lo que sucede en las calles. Como señala Miguel Ángel Vallejo, “el conflicto de la obra es el conflicto político del país” (2021: 72), pero no lo podemos conocer de primera mano, sino a través de la palabra de los personajes y de los sonidos que llegan de fuera. Además, como veremos, tampoco los que están afuera pueden entrar al espacio que representa la escena.

Pero, ¿cuáles son las ideas y sentimientos que la obra expone? Hay que decir, en primer lugar, que la exposición es ordenada, racional y dialógica, a la manera de un diálogo platónico o agustino. No hay una

⁹ Téngase en cuenta que el Himno Nacional fue ejecutado recién por primera vez el 23 de setiembre de ese año en el mismo Coliseo de Lima. Lo cantó Rosa Merino, artista de la compañía del coliseo. La “Canción” que se canta en la obra, cuya letra es parte de la publicación, alude al tema de la obra: la liberación de Lima del yugo ibérico.

¹⁰ Miguel Ángel Vallejo destaca este carácter de sacrificio y entrega a la patria de las mujeres de la obra al señalar que Rosa, en el primer acto (14), declara su disposición para ofrecerse de premio a los valientes soldados patriotas (2021: 73-74).

verdadera discusión sobre los temas, sino pequeñas discrepancias que se evaporan pronto. Más allá del hecho de que no tienen presencia en la obra personajes de posiciones contrarias que discrepen, el diálogo ordenado implica, de todas maneras, un control de las pasiones por parte de los personajes, solo roto brevemente por el conflicto amoroso de la subtrama. Con respecto a las ideas, estas son estudiadas por Jesús Cosamalón en su artículo “La unión de todos: teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820-1821” (1996). Este autor señala que la obra es un intento de adecuar el discurso independentista a la élite limeña, que poco antes había aplaudido en el mismo coliseo obras contrarias a la independencia y que aún recordaba con pánico los levantamientos indígenas de pocas décadas atrás. El propósito de la obra sería diferenciarse del discurso constitucionalista colonial y postular la paz y la unidad como ejes fundamentales del proyecto independentista. Sin embargo, Cosamalón señala también que existe una continuidad de los discursos colonial e independentista, precisamente porque el público en el coliseo es la misma élite que hasta hace pocas semanas juraba lealtad al régimen colonial.

La obra define para esa élite, con bastante precisión, las ideas sobre las que se pretende construir el nuevo orden: primero, la libertad política, económica y social frente al dominio español, que implica que los peruanos puedan acceder a puestos civiles, militares y eclesiásticos que antes les eran negados, comerciar libremente, no pagar tributos abusivos y elegir libremente a sus autoridades; por otro lado, una sociedad sin castas, pero con control social, en la que los indios y la plebe fueran tutelados e integrados a través de la educación para erradicar sus costumbres violentas; y, por último, una economía de libre mercado que transforme el país hasta convertirlo prontamente en un lugar atractivo para la inversión nacional y extranjera. Queda claro que lo que cambia es el dominio de los españoles, pero no el modelo de sociedad. Se postula específicamente en la obra que “se muda de gobierno, no de sistema” (12).

En cuanto a los sentimientos, Kent Dickson en su artículo “Staging Compassion, practicing citizenship: Los patriotas de Lima en la noche feliz” (2016) sostiene que la obra quiere ofrecer

al público el repertorio de sentimientos, básicamente prosociales, necesarios para formar a los ciudadanos que la patria moderna necesita. Se oponen sentimientos como el amor propio, el egoísmo y la codicia a sentimientos como la caridad, la filantropía y el altruismo. Ciudadanía y patriotismo están sostenidos en una nueva ética practicada a través de los sentimientos prosociales. Dickson llama la atención sobre los esfuerzos que hacen los personajes para definir sus sentimientos respecto a la patria (concretamente sobre “la entrada de la patria” a Lima): hablan de la “conmoción” que les produce¹¹ y el sentimiento de unión que les despierta. Del otro lado, la obra abunda en adjetivos que acusan los sentimientos negativos de los españoles: egoístas, bárbaros, soberbios, crueles, déspotas, inhumanos, etc. Queda claro que la obra hace un esfuerzo por afirmar el repertorio emocional de la patria y el ciudadano en construcción, contra los sentimientos que le deben ser ajenos. Es importante señalar que todos estos sentimientos son expresados por los personajes femeninos y masculinos por igual¹²: la patria pretende ser un sentimiento igualador, unificador, no solamente en términos de castas o clases, sino también de género. Sin embargo, la obra se ocupa también de aclarar los límites de estos sentimientos patrióticos estableciendo con precisión las exclusiones sociales que definen la patria que están inaugurando en esa “noche feliz”.

3. MOMENTO FUNDACIONAL

Como ya he señalado, *Los patriotas de Lima en la noche feliz* tiene como referente la entrada en Lima del libertador José de San Martín la noche del 12 de julio de 1821¹³. El contexto de la entrada ha sido

¹¹ Al respecto, son interesantes los testimonios de la época: Basil Hall, inglés que vivió esos días en Lima (Hall 1917: 154-155), y el periódico *El Americano* relatan la conmoción del encuentro de San Martín con el “inmenso gentío de ambos sexos y de todas clases” (Paz-Soldán 1921 No 3:1).

¹² Pablo Ortemberg analiza cómo están representadas en la obra la mujer patriota capaz de tomar las armas y la mujer pasiva realista que se esconde en el convento (2011: 115).

¹³ El general Miller en sus memorias (1975: 250), así como la “Cronología de la independencia del Perú” (Guerra 2016: 109) y Ugarte Chamorro (1974a: LXIX) consignan el día

estudiado con detalle por Pablo Ortemberg en su artículo “La entrada de José de San Martín en Lima y la proclamación del 28 de julio: la negociación simbólica de la transición” (2009). Señala este autor la necesidad del libertador de negociar tanto con la élite como con el pueblo y así establecer las fronteras sociales del nuevo orden. San Martín es consciente de la necesidad de administrar con cuidado el capital simbólico requerido para establecer esas fronteras sociales en un espacio altamente conflictivo donde la plebe ya había comenzado los saqueos ante la ausencia del ejército realista. En el lapso que corre entre la entrada del ejército libertador y la representación de la obra, se realizaron en la ciudad una serie de performances públicas que constituyeron eficaces dispositivos de comunicación política: el cabildo abierto en el que cientos de limeños firman su adhesión a la independencia en una declaración, el arco de arquitectura efímera con la estatua ecuestre de San Martín blandiendo un sable y los tres días de celebraciones alrededor de la proclamación: el 27 de julio hubo fuegos artificiales y música en la noche; el 28 de julio, un desfile con la presentación de la bandera patria en el que participan los diferentes estamentos de la sociedad (universidades y colegios, órdenes religiosas, tribunales, corporaciones y vecinos principales) y al que asiste el pueblo jubiloso; ese mismo día se proclama la independencia en la plaza mayor, se replica la ceremonia en tres plazuelas de la ciudad repartiendo monedas conmemorativas de plata y en la noche se celebra una fiesta con música y baile; el 29 de julio se realiza la ceremonia religiosa del *Te Deum* en la catedral y se sigue juramentando. Luego de este “ciclo habitual de tres días de fiestas” (Ortemberg 2009: 85), el 1 de agosto se emiten indultos y se presenta el drama *Los patriotas de Lima en la noche feliz*. Se trataba de establecer, a través de estas performances públicas, las alianzas del nuevo poder con la élite y con el pueblo, y de conjurar el miedo que sentía la élite limeña amenazada por la plebe, los esclavos liberados y los indios fajineros que rodeaban la ciudad.

9 de julio como la fecha de la entrada de San Martín a Lima. He preferido el 12 de julio siguiendo a Ortemberg, el testimonio de Hall y el periódico *El Americano*.

Como señala Ortemberg, en estas performances públicas hay coincidencias con los rituales que se hacían alrededor de las proclamaciones y juras reales para reconocer a un nuevo soberano en Lima, de las que la presentación de piezas de teatro alusivas eran parte (2009: 81). No es de extrañar, entonces, que se presentara una obra de teatro dentro del programa de performances en 1821. Sin embargo, cabe preguntarse por qué la obra centra su acción en la noche de la entrada de San Martín y no incluye la proclamación, por ejemplo. Un argumento válido es la cercanía de esta con la presentación de la obra, apenas tres días. Es razonable que se hayan necesitado varios días para escribirla y ensayarla, y que ya las dos semanas y media que corren entre la entrada y la representación resultaban cortas. Sin embargo, es sugestivo pensar que el referente elegido busca centrarse en la emoción original, en el acto fundacional que pueda convertir la representación de la obra en un ritual de transformación de los habitantes de Lima en ciudadanos de la patria. Pero, ¿por qué sería la entrada de San Martín y el ejército libertador el momento fundacional de la independencia para ese público? La obra se ocupa de mostrar exhaustivamente, sobre todo a través de la palabra, —pero, como veremos, también de los aspectos performativos— la conmoción que produce el momento de la entrada en Lima¹⁴, y cómo esta valida las ideas y sentimientos largamente guardados que, al fin, pueden ser expresados. Es un momento diferente, y hasta opuesto, al de las otras performances públicas: si estas buscaban establecer la estratificación y el orden de la sociedad performándolos en el espacio público, la obra de teatro busca recrear la emoción catártica de la liberación que iguala a todos los estratos de la sociedad en una comunión absoluta de ideas y sentimientos (aun cuando, al mismo tiempo, establece las exclusiones pertinentes) en los espacios discretos de la botica de don Lorenzo, la casa de doña Rosa y el Coliseo de Lima.

¹⁴ Según el testimonio de Basil Hall (1917: 154-155) y el periódico *El Americano* (Paz-Soldán 1921 No 3:1), en realidad San Martín entró de incógnito a Lima y su presencia fue descubierta casualmente por los vecinos que comenzaron a lanzar vivas y reventar cohetes, abrazar al libertador, caer de rodillas ante él, y echar discursos espontáneos.

4. ASPECTOS PERFORMATIVOS MIMÉTICOS

Los patriotas de Lima en la noche feliz es una mimesis realista basada en hechos de la realidad conocida y, es más, vivida por el público pocos días antes. Hay una serie de señales en el texto que indican esta voluntad realista y hasta qué grado quiere modular la obra una puesta en escena que sea fiel a esto. La primera señal es que está escrita mayormente en prosa, lo que en términos paralingüísticos quiere decir que suena en prosa, sin la cadencia ni la eufonía del verso, sin su estilización, sino con tonos y modulaciones iguales a los que usan los espectadores de la época en la cotidianidad. Las partes líricas están justificadas en la acción de los personajes con perfecta verosimilitud: deciden recitar poemas a la patria o ensayar “la Canción”, es decir, son parte de la acción dramática de la obra. No perdamos de vista que la obra nos propone dos momentos acústicos muy distintos: en prosa y en verso. Veremos más adelante que esto es signo de un cambio importante de convención dentro de la obra. Otras señales de la voluntad realista son la escenificación mimética de referentes de la realidad (botica, sala) y que, si tomamos en cuenta la proxemia, la acción dramática —con unidad de espacio y tiempo en cada acto y una elipsis corta entre estos— está cuidadosamente regulada en las entradas y salidas de escena, observando la verosimilitud, por ejemplo, de los tiempos que demoran las acciones de la extra-escena¹⁵. Igualmente, el espacio escénico-escenográfico está perfectamente delimitado para permitir que tengamos indicios acústicos suficientes de lo que sucede en la extra-escena (vivas, tumultos, repiques, cohetes, llamados, etc.) sin que necesitemos ver más.

Debido a que la palabra tiene un absoluto protagonismo en la obra, importa, desde el punto de vista de lo performativo, conocer si hay diferencias entre los personajes en el aspecto de la pragmá-

¹⁵ “La extra-escena comprende la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador [...]. En la concepción de la representación naturalista, la extra-escena existe exactamente como la escena; solo que es incompleta, por falta de espacio y por concentrarse en un fragmento pertinente de la realidad” (Pavis 1983: 208).

tica del diálogo: la frecuencia del uso de la palabra y la longitud de parlamentos nos permite ver los pactos de conducta social que están rigiendo la interacción dialogal (Bobes Naves 1997: 236). Esto es indicativo, además, del tiempo de presencia de los personajes en escena. Los que mayor participación tienen, contando los tres aspectos, son don Manuel, don Lorenzo, doña Pepa, doña Rosa, don Hipólito y don Francisco, quienes llevan el grueso de las intervenciones y las más largas. Son los portavoces de las ideas, sentimientos y relatos, cumplen la función de *raisonneur*¹⁶, especialmente don Manuel, quien asume el punto de vista de la corrección. Además, estos personajes son los únicos que recitan poemas al final de la obra. Don José, don Tomás y Pancho tienen bastantes menos intervenciones, sustantivamente más cortas, además de menor tiempo de presencia en escena. Los tres, coincidentemente, han tenido alguna participación efectiva en los hechos políticos antes del inicio de la acción o en la extra-escena: don José ha sufrido prisión por conspirar contra el régimen colonial; don Tomás está enlistado en el ejército libertador; y Pancho llega a escena luego de haber cumplido labores patrióticas de vigía de la bahía de Lima para detectar los movimientos de los barcos. Doña Luisa, doña Paula, doña Dolores y don Salvador tienen apenas alguna participación circunstancial en el segundo acto.

Este mapeo nos deja ver algunas cosas interesantes. Una de ellas es que hay cierta paridad en la participación de hombres y mujeres, sin perder estas el rol subordinado al mandato masculino de ama de casa, novia, esposa, etc. En segundo lugar, al parecer, hay dos generaciones participando: los hombres mayores (don Lorenzo, don Francisco, don Hipólito y don Manuel, que no son combatientes ni conspiradores, alguno es propietario de un negocio, otro casado) y los jóvenes (don José, Pancho y don Tomás, soltero este

¹⁶ “Personaje que representa la moral o el razonamiento correctos, encargado de dar a conocer, a través de su comentario, una visión «objetiva» o la que el «autor» tiene de la situación” (Pavis 1983: 393).

y quizás los otros también)¹⁷. Los mayores son los portadores de la razón, mientras los jóvenes, de la acción. Por último, respecto a la presencia en escena, tengamos en cuenta que cada vez que salen de escena los personajes están yendo a una extra-escena cargada de acciones masivas, pasionales y hasta violentas. Por esta razón, las mujeres son las que menos se ausentan de escena. En cuanto a los hombres, cada vez que vuelven de la extra-escena vienen con una mayor carga de emoción. Así, la obra establece un espacio de patriotismo racional y civilizado en escena, y otro espacio pasional, violento, de patriotismo popular fuera de escena.

La división del espacio en el eje racional-pasional crea a su vez un asunto central: lo que ven los espectadores en escena es solo el espacio patriótico racional y civilizado, por lo tanto, están situados (física y simbólicamente) en él¹⁸, de modo que la inclusión o exclusión de elementos en este espacio se convierte en un aspecto significativo y sensible para la experiencia del espectador. Aunque solo tenemos certeza de la presencia de San Martín esa noche en el teatro, podemos suponer que la composición del público era similar, si no la misma, a la de los actos públicos de los días anteriores, sobre todo, si tenemos en cuenta que el propósito de asistir al teatro no era solo ver una obra, sino ser visto¹⁹. Sin embargo, el teatro es un espacio privado, de exclusión, al que se accede por invitación o pagando la entrada y que responde a una estricta jerarquización social: seguramente con San Martín estuvo la élite limeña en los

¹⁷ En la práctica teatral de la época, las compañías de teatro tenían una estructura jerárquica funcional al tipo de obras comunes en el repertorio. Uno de los criterios de jerarquización era la edad de los personajes: galanes, barbas (mayores), vejetes, etc. (Leonard 1940: 100).

¹⁸ “Entendemos por «ámbito escénico» el conjunto formado por la sala y el escenario, es decir, el lugar físico donde se realizará la representación y donde se establecerán de un modo concreto las relaciones entre el lugar de la acción que representa el mundo ficcional (escenario) y el lugar del espectador (sala), donde los espectadores se disponen a ver y comprender lo que se haga y diga en el escenario” (Bobes Naves 1997: 389).

¹⁹ El Coliseo de Lima tenía una disposición de palcos y galerías en forma de herradura que propiciaba esto. Además de la élite criolla, podemos suponer que estaban los “blancos que no forman parte de la élite” que menciona Anna (ver nota 8), y algunas personas de la plebe, indios, mulatos y negros.

palcos; y los ciudadanos ilustres y hombres de negocios, en el patio y las galerías. La llamada mosqueta y la cazuela eran ocupadas por la plebe que, sin embargo, debía sujetarse a reglas de vestimenta y comportamiento para estar allí²⁰. El espacio escénico, en la concepción de la época, es la metáfora perfecta del espacio racional que permite enmarcar, sujetar, controlar las pasiones desbordadas de la representación. Las inclusiones y exclusiones en el espacio escénico y ficcional son tan significativas como las palabras de los personajes. Por eso, me parece conveniente detenernos en su análisis.

Una exclusión notoria es que no participan en la acción (por tanto, están excluidos del espacio escénico que simbólicamente es patriótico, racional y civilizado) ni españoles, ni criollos favorables al bando realista, ni aristócratas criollos favorables a la independencia, ni religiosos, ni indios, ni esclavos, ni la plebe. Se habla de algunos de ellos, pero no participan de la acción escénica (solo algunos de la extra-escena). Esto quiere decir que el autor ha elegido representar a la sociedad limeña excluyendo de la representación los polos conflictivos y quedarse con el medio: los ciudadanos razonables y de buenos sentimientos que deben ser el sustento de la nueva patria. Sin embargo, hay algunos casos en los que no basta la ausencia como exclusión, sino que el autor cree necesaria performar la exclusión en escena.

El primer caso es el de Pancho: es el único en la lista de personajes de la publicación que no tiene el tratamiento de don y, cuando entra por primera vez a escena, don Hipólito lo presenta llamándolo “el gran Pancho” (25). Este tratamiento hiperbólico o irónico podría estar señalando un lugar más bajo en la jerarquía social del personaje, lo cual sería corroborado por el hecho de que los demás personajes solo le dirijan la palabra un par de veces a lo largo del diálogo y lo traten de *tú* cuando entre ellos se tratan invariablemente de *usted*, incluso entre los enamorados (37). Visto esto, cabe la posibilidad de que Pancho sea, efectivamente, de una categoría

²⁰ “El Coliseo de Comedias no era otra cosa que una especie de microcosmos de la ciudad de Lima” (46) (Ricketts 1996).

social menor e incluso mulato²¹. En el primer acto, Pancho tiene su momento estelar cuando relato su proeza patriótica de vigilar los barcos en la bahía. Pero en el segundo acto, le son reservados parlamentos aislados para hacer, en su gran mayoría, comentarios poco relevantes y algo vulgares sobre la comida y la bebida, o para excusarse de no declamar un poema: es tan “barbario” (44), dice, que no encontrará qué decir. Esto mostraría su bajo nivel social, pero también indica que se autoexcluye, “guarda su lugar” en medio de personas de otro estatus social. Aun así, queda la pregunta de por qué sintió el autor que debía darle presencia a un personaje así en la obra. Quizás esto funciona como ejemplo de la nueva conducta ciudadana que se permite sentarse a la misma mesa con el inferior, o tal vez se realiza para dar voz y presencia mínima a la plebe a través de un subalterno de corazón patriótico que sabe guardar su lugar y no actúa con violencia (es decir, es racional y civilizado). Quizás por esto en el segundo acto se le confía la descripción de lo que sucede en la calle con la bandera: “La vandera vá acompañada de más de dos mil personas de toda clase y sexo: trabajo le ha de costar á Don Lorenzo el traerla” (34).

Otra exclusión, pero que aparenta ser una inclusión, es la de los criados. La acotación al final de la escena nueve del segundo acto dice: “Durante la escena han estado varios criados pasando platos, botellas, vasos, etc. que colocan en la mesa” (44). Esto responde a la necesidad concreta de la convención realista que propone la obra, ya que el referente se ha representado con estos detalles, además del hecho de que, unas páginas más adelante, se requerirán vasos para poder brindar. Pero más allá de esto, la presencia de criados —es decir, personas de rasgos indígenas o afrodescendientes— quiere representar una idea de patria que los incluye en un lugar subordinado y silencioso. Estos no celebran, sino sirven a la celebración. De alguna manera, hace presentir la exclusión social más importante de la obra: la del pueblo. Este es prefigurado en las didascalias: “Se

²¹ Luis Miguel Glave menciona documentos en los que se prueba la participación activa de “mulatos” y “sambos” en las conspiraciones de los patriotas (2015: 312-320).

oye una confusa gritería a lo lejos todos se levantan sorprendidos como para asomarse” (27), pero, sobre todo, en el testimonio de los personajes. Sobre su presencia, don Manuel dice:

Man. ¿No ois llenar el ayre de alegres voces? ¿No ois como aclama el Pueblo con las voces de júbilo, á la deseada Patria...? (27).

Sobre su conducta patriótica, el mismo dice:

Man. No es el fuego electrico mas pronto en sentirse, que esta grata nueva en entenderse por el dilatado espacio de la población (28).

Doña Rosa dice sobre lo mismo:

Ros. No han dejado calle, no ha quedado casa de aquellos mas decididos enemigos de la causa, en donde no se haya batido nuestro glorioso estandarte, y también en la de los Patriotas, pero con diferente objeto, pues era aclamandolos por tales (31).

Se discute sobre la posibilidad de que el pueblo sea capaz de una conducta racional y civilizada:

Ros. ¿Quién pensó que no hubiera el mayor transtorno con la entrada de las tropas libertadoras, por parte de la plebe? Pero se han contentado con entrar en las pulperías y tomar algún licor, sin ocasionar otro mal a sus dueños.

Pep. Algunas averías habrán sucedido: el pueblo tumultuoso nada respeta, y de consiguiente, aunque el común sea bueno, no habrán faltado algunos que conducidos de la necesidad, ó de su mal carácter, hayan cometido algunas tropelías (23).

Sobre lo que don Manuel concluye:

Man. Y vosotros malignos que creísteis que el pueblo de Lima dividido en castas opuestas, aspiraba solo a la revolución para ejercer venganzas, estrupos y violencia; admiradlo, que solo embebido, transportado por el bien presente, olvida generosamente las ofensas, y si hubo alguno que quiso quebrantar el orden, miles de hombres virtuosos se oponen a su intento (31).

Toda esta prefiguración construye una expectativa sobre la presencia del pueblo en escena que no va a ser colmada. Podemos decir que la performance del pueblo en la obra es definida como una performance negativa, de ausencia y no de presencia. Esto no es inusual en el teatro. Hay numerosos ejemplos de diferentes épocas sobre esto. Sin embargo, *Los patriotas de Lima en la noche feliz* contiene una acción que sella la ausencia del pueblo en escena con la performance de su exclusión. En el segundo acto, la acotación indica la llegada de “don Lorenzo con la Vandera Don Salvador y Pueblo” (43). Siguen en el texto (el orden en el texto indica el orden en la representación) las palabras de don Lorenzo dirigidas a los que están afuera:

Lor. Señores, dispensen ustedes, no cabemos todos dentro (43).

Evidentemente, esos “Señores” son, siguiendo la acotación, el “Pueblo”, pues don Salvador sí ha entrado a escena y es bienvenido al lugar. ¿Cuál es la necesidad de performar esta exclusión del pueblo? Perfectamente el autor podría haber planteado simplemente que entra don Lorenzo portando la bandera seguido de don Salvador, nada más. El pueblo ya tiene construida una presencia suficiente en la extra-escena a lo largo de la obra. La acción de don Lorenzo de excluir al pueblo que venía con él no es ni dramática ni escénicamente necesaria; su función es estrictamente simbólica: performar en el espacio escénico un acto claro que garantice que el pueblo, aunque patriota y controlado, no va a invadir el espacio racional y civilizado de la patria que ocupan los personajes y el público. Este espacio se sacraliza, se consagra, con el ingreso de la bandera como símbolo del ingreso de la patria a Lima. Pero este acto, necesariamente, tiene que completarse con la performance de la exclusión social: “no cabemos todos dentro” es una razón expresada con palabras, pero también es un acto que performa la exclusión. Se trata de no dejar entrar al “Pueblo” al orden que se está inaugurando. Como veremos a continuación, en alguna medida, la performance de este acto de exclusión en *Los patriotas de Lima en la noche feliz* restaura el momento fundacional de la entrada de San Martín y el ejército

libertador a Lima, así como la proclamación de la independencia, corrigiéndolos, reordenándolos, reconstruyéndolos a la medida de la patria concebida desde la élite criolla.

Acá conviene introducir las ideas de Richard Schechner sobre la performance: “La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en el teatro de una serie de procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos. *Performance* significa «nunca por primera vez»: significa «por segunda vez y hasta n número de veces». *Performance* es conducta realizada dos veces” (2011: 36-37). Para Schechner, esta conducta en la performance es “conducta restaurada” que “ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser” (2011: 39) Menciona cómo Shakespeare, por ejemplo, no está restaurando el Ricardo III histórico en su obra, sino que lo modifica restaurando la secuencia de lo sucedido con las transformaciones que cree pertinentes: “la restauración de un pasado que nunca existió” (2011: 39). Del mismo modo, *Los patriotas de Lima en la noche feliz* es conducta restaurada que introduce las modificaciones que necesita el proyecto patriótico criollo. Hay evidentes cambios de la secuencia de los hechos históricos en la obra: la entrada de San Martín fue clandestina y sin el ejército; los actos de juramentación y desfile por las calles con la bandera en la ficción resultan anteriores a los actos oficiales reales; la bandera que tiene guardada don Lorenzo y que se usa esa noche como “la primera en ondear en la plaza” difícilmente podía tener el diseño oficial que seguramente se usó en la representación.

5. ASPECTOS PERFORMATIVOS RITUALES

Pero, ¿cuál es el sentido de representar con pretensiones de verosimilitud una acción que todos los espectadores saben que no fue así? ¿Simplemente la exposición de ideas y emociones? ¿Qué es lo que se quiere del espectador? Fischer-Lichte afirma respecto a la relación del teatro con el ritual que “la experiencia estética que posibilitan

las realizaciones escénicas puede considerarse por encima de todo una experiencia umbral, una experiencia que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan” (2011: 347). Por su parte, Schechner postula que toda performance tiene un carácter artístico y a la vez ritual: “Una performance se llama teatro o ritual según dónde se la realice, quién la ejecute y en qué circunstancias” (2000: 36). La diferencia va a estar en el propósito que tenga la performance. Llama a la función artística *entretenimiento* y a la ritual, *eficacia*. En el caso de una obra dramática, la función artística o de entretenimiento es evidente: emocionar al espectador y propiciar su reflexión a través de la muestra de ideas, emociones y acciones encarnadas en personajes. Se trata de construir visiones de la realidad y de la vida a través del teatro. En cambio, la función ritual o de eficacia busca que el espectador participe del ritual, no solo que lo mire y escuche, sino que se sienta envuelto en la sensorialidad y el simbolismo de un acto que lo remite ya no a la representación de la realidad, sino a la actualización (o creación) de un mito que lo transforme. *Eficacia* en Schechner y *transformación* en Fischer-Lichte aluden a la función ritual del teatro, pero no se trata de una dicotomía: ritual y teatro no se oponen, sino, como bien dice Schechner, se entremezclan. Sin embargo, en términos de convención teatral, sí hay diferencias y estas son las que pueden permitirnos encontrar los momentos rituales en la obra que analizo, buscando justamente el quiebre de la convención del realismo mimético del drama burgués.

Hay tres momentos de este tipo en la obra aun cuando están justificados dentro de la verosimilitud del drama. El primero está al inicio de la obra, como señalando al público la necesidad de tener en cuenta la lectura simbólica y ritual de la obra además de la realista: es el “pan de la patria”. En la escena segunda del primer acto, llega don Hipólito donde están don Manuel y don Lorenzo, frustrados por no haber visto a los patriotas aún, y les cuenta que él ya los ha visto. Como prueba del encuentro les muestra, no sin generar cierta intriga, un trozo de pan envuelto en un pañuelo: “Un pedazo de pan de la Patria” (11), dice dándoselos. Don Lorenzo y don Manuel comparten y comen el pedazo de pan y luego los tres comentan

la escasez de alimentos que han venido sufriendo en Lima. El acto de comer en la escena tiene, desde el punto de vista performativo, una especial importancia. En primer lugar, constituye una irrupción de lo real (Lehmann 2017:171) en tanto que el acto de comer el pan no puede fingirse sin riesgo de que se convierta en un acto inverosímil y paródico dentro de una convención realista. Debe ser un acto real y el pan mismo, además de representar un pan, debe ser también un pan real. Participar de este momento performativo evoca inevitablemente en el espectador sensaciones muy concretas en cuanto a olor, sabor, textura y hasta sonido del pan al crujir. A nivel simbólico, es evidente que hay en la obra la intención de performar, como conducta restaurada el acto de la comunión, comiendo el “pan de la patria”, el que contiene (no representa) el espíritu de la patria. Es un acto ritual disfrazado de acción dramática que busca la transformación de los personajes en ciudadanos de la patria.

Los otros dos momentos de performance ritual están vinculados a otro objeto real y simbólico: la bandera patria. La peculiaridad de este objeto es que es un símbolo nuevo para el público²². Está en el centro mismo del programa performativo de la proclamación, sin duda porque era urgente construir la convención mediante la cual la bandera significase para los limeños la patria, como idea y como sentimiento. Ortemberg señala el papel principal que tuvo la bandera en el desfile y las proclamaciones del 28 de julio, así como en el *Te Deum* del 29, donde ocupó un lugar que nunca ocupó el pendón real. Esto ilustra bien la voluntad de cargar rápidamente de significado el nuevo símbolo. Por todo esto, no debe llamarnos la atención que en *Los patriotas de Lima en la noche feliz* la bandera patria tenga tal protagonismo. Cumple una función metonímica como representación de San Martín y de la patria, y su presencia da concreción escénica a esa entrada de la patria a Lima, tantas veces mencionada y descrita a lo largo de la obra.

²² Según Hall, la bandera fue presentada por primera vez en el desfile y la juramentación del 28 de julio (1917: 164).

Pero la bandera, más que cualquier otro elemento de la obra, cumple una función esencialmente ritual. No solo representa la bandera patria en la ficción de la obra, sino que *es* la bandera patria. Como en el caso del pan, materialidad, significante y significado coinciden: “el significado es idéntico al aparecer material del objeto” (Fischer-Lichte 2011: 311), con lo que queda anulada la posibilidad de desciframiento del signo. Su presencia en escena debe producir una experiencia de sacralización que solo se logra con la presencia del objeto sagrado, como en el caso de una reliquia o de la eucaristía, por ejemplo, y, como hemos señalado, en el caso del “pan de la patria”. Es posible incluso que, para lograr este propósito, se haya utilizado una bandera verdadera (quién sabe si la misma que se utilizó en las performances públicas de la proclamación) y no una de utilería²³. Es significativo que la bandera tenga su performance en la obra en los momentos más importantes de la acción tanto dramática (las escenas culminantes y finales de ambos actos) como ritual (cuando se realizan actos solemnes).

El primer momento de performance ritual de la bandera es en el primer acto, cuando deciden unirse a las celebraciones en la calle:

Man. Vamos pronto: pero antes saque V. su vandera, y tengamos el honor de que sea el primer pendón patriótico, que enarbole en medio de la Plaza.

Lor. Ah! Si: no me acordaba: la alegría me tiene absorto...

Entra por la vandera y la saca.

Ros. Nosotras también tenemos vanderas y vandas prevenidas: iremos por ella.

Hip. Por ahora basta esta: no nos demoremos más (29-30).

²³ La que se usó en la obra debió ser una bandera de diseño oficial y buena confección, aunque esto no resultara verosímil, pues el diseño oficial fue enviado por San Martín al cabildo para su confección recién el día 18 de julio (Guerra 2016: 108). Es poco verosímil que don Lorenzo haya tenido escondida una bandera con esas características. Majluf señala la existencia de “interpretaciones” de la bandera creada por San Martín en Pisco que circularon en el norte antes de la proclamación (2006: 209) cuando esta región ya no estaba bajo el dominio realista.

Sin embargo, no salen inmediatamente, sino que se produce un acto performativo seguidamente del ingreso de la bandera a escena y como consecuencia de esto:

Man. Sagrada insignia que vas a ser tremolada en esta gran Ciudad; nosotros juramos morir mil veces antes de consentir seas hollada por los tiranos. Enemigos de nuestra libertad, saved que el voto general es este: que en todos los americanos se albergan los mismos sentimientos (29-30).

Este acto de juramentación es solemne, no admite fingimiento, pero también es espontáneo, surge de la emoción más profunda de los personajes. La convención de la representación dramática se reemplaza momentáneamente por el acto ritual. El acto incluye a todos, no es una juramentación individual. Cuando el personaje dice “nosotros juramos” se está refiriendo a los comprendidos en el ámbito escénico: los actores, los personajes y los espectadores de la obra, todos los que comparten el espacio patriótico racional y civilizado esa noche. Terminada la juramentación, suena en la extraescena un repique que llama a la celebración (30). Con él regresamos a la ficción, a la representación dramática en la que los personajes salen a la calle dando vivas. Notemos que la bandera sale del espacio patriótico racional y civilizado hacia el espacio patriótico popular y pasional de la extra-escena.

El segundo momento de performance ritual de la bandera es en el segundo acto, cuando esta regresa a escena después de haber estado en la calle, de haber sido enarbolada por el pueblo, de haber servido de homenaje en las casas de los patriotas y de amenaza en las de los realistas, como relatan los personajes. Si en el primer acto la bandera tenía la carga de los sentimientos largamente guardados de los patriotas que al fin podían hacerlos públicos, en el segundo acto se ha cargado del arrebató emocional del pueblo por la patria libre. La bandera regresa de su incursión en el espacio patriótico popular y pasional para situarse al centro del espacio patriótico racional y civilizado. De alguna manera, el acto de exclusión del pueblo, que es parte de esta secuencia, busca preservar la separación de estos dos

espacios y, a la vez, garantizar la presencia simbólica del pueblo en escena al mismo tiempo que se evita su presencia real. Así como en el primer acto la performance con la bandera se corona con la juramentación de Manuel, en el segundo, los brindis con declamación de poesía y el ensayo de “la Canción” que propone doña Rosa serán los actos que culminen el momento. Son performances diferentes de la palabra: ahora esta es lírica, tiene el sonido y el ritmo del verso, y la melodía de la canción. La comunicación con el público cambia, pues ya no estamos en la convención realista en la cual el espectador asume la representación de actos de la realidad, sino en la ruptura de esa presunción. Recitar, cantar, más allá de que puedan ser actos de la realidad representados sobre el escenario, al igual que el pan y la bandera, son una realidad escénica que se autonomiza como acontecimiento del referente.

El autor acota: “Se sientan, y cada uno que brinde se levantará colocándose a un lado del teatro hasta concluir su saludo que volverá a sentarse” (44). Ese “a un lado del teatro” nos está diciendo que se debe ejecutar un cambio en la convención espacial, que el actor y la actriz deben colocarse al margen del teatro, fuera del marco de la ficción. Es el lugar de los apartes²⁴, de las apelaciones al público. De pronto el actor y la actriz dejan de situarse en un teatro de disposición enfrentada (espectáculo frente a espectador), como es el Coliseo de Lima, para situarnos en un espacio de disposición envolvente que facilita la participación del público (Bobes Naves 2004: 505). Performan en un espacio liminar: no es el de la escena que acoge la ficción ni el del patio que contiene a los espectadores. A su vez, situados en ese lugar, proponen al espectador ubicarse en un espacio igualmente liminar: el de la participación. Entramos en la convención de un recital poético musical del que el público es invitado a participar de una manera diferente: puede vivir y aplaudir cada brindis sin interrumpir la ficción. Como he señalado, son los personajes

²⁴ “El aparte se acompaña de un juego escénico capaz de hacerlo verdadero (posición marginal del actor, cambio de entonación, fijación de la mirada en la sala)” (Pavis 1983: 34).

principales los que brindan declamando: don Hipólito, don Lorenzo, doña Pepa, doña Rosa y, finalmente, don Manuel. Cada brindis es seguido por un coro de vivas en el que participan todos los presentes y seguramente el público también. No perdamos de vista que la bandera está en escena desde la entrada de don Lorenzo poco antes. Es prácticamente al pie de esta que se declama. Luego, cuando doña Rosa los invita a cantar la canción, la acotación es muy clara: “Toman la vanderá y la colocan en medio para batirla” (48). Si tomamos en cuenta la descripción de Hall de la proclamación el 28 de julio: “Luego, [San Martín] batiendo la bandera, exclamó: ¡Viva la patria! ¡Viva la independencia! ¡Viva la libertad!” (1917: 164), notaremos que ese momento de performance ritual en la obra es conducta restaurada de la proclamación real, sucedida apenas cuatro días antes, con la diferencia sustancial de quién bate la bandera: no es el libertador ni son los aristócratas criollos que lo acompañaron²⁵, sino el ciudadano modelo de la patria criolla.

Aunque doña Rosa justifica la verosimilitud de la acción de cantar la canción diciendo que es un ensayo por si tienen que cantarla en la calle, es claro que en este momento seguimos en el mismo quiebre de la convención realista que en la declamación. En el teatro de la época era usual que se cantaran tonadillas y canciones como parte del programa teatral e incluso dentro de una obra. Estas, como aún podemos constatar en algunas zarzuelas, invitan al público a participar repitiendo el coro. En este caso se repite cuatro veces:

*Viva eterna la noche dichosa
En que Lima su honor recobró;
Aclamando á la Patria gloriosa
Elevando el pendón vicolor* (48).

En esta cuarteta quedan resumidos los temas centrales de la obra: la noche dichosa, Lima y su honor, la patria y la bandera. Luego de la canción se acota: “Con esta repetición se encaminan como para ir

²⁵ El marqués de Montemira y el conde de la Vega del Ren portaron la bandera junto a San Martín en la ceremonia de proclamación (Ortemberg 2009: 85).

a la calle, llevando en triunfo la vandera y caé el telón” (49). De este modo, la obra termina reiterando el momento fundacional de unión de todo el pueblo para celebrar en la calle ondeando la bandera. El espacio patriótico racional y civilizado incursiona en el espacio patriótico popular e irracional, se apropia de él mientras clausura su ingreso al espacio de la patria criolla.

6. CONCLUSIONES

Si bien la representación de *Los patriotas de Lima en la noche feliz* ese 1 de agosto de 1821 fue parte del programa de performances de la proclamación de la independencia, se distingue de los otros eventos porque no tiene un carácter militar ni religioso, sino eminentemente cívico, en el que se recuperan ficcional y simbólicamente los actos de proclamación y juramentación de la independencia como acción dramática representada y ritual escénico performado. Es decir, el teatro permite la conducta restaurada de los hechos de los días anteriores al plantearlos en la ficción como anteriores y ejecutados espontáneamente por el ciudadano medio (ni élite ni plebe), de modo que constituyen un espacio (ficcional y simbólico) de patria racional y civilizada en el que invitan a participar al público del Coliseo.

Su propósito es crear para la élite de Lima la imagen de esa patria ideal, excluyente y formada por ciudadanos modelos. La obra está cuidadosamente diseñada para transmitir ideas y sentimientos afines a la causa de la independencia, pero también para ofrecer la experiencia ritual de la conversión del espectador en ciudadano a través de performances de conducta restaurada que establecen las exclusiones sociales que la concepción criolla de la patria necesitaba. La pertenencia de la obra al programa de performances de la independencia está probada no solamente por la cercanía de la fechas, sino por la afinidad performativa con estos: jurar, brindar, cantar y batir restauran, en manos del ciudadano modelo, los actos performados por la élite y el libertador unos días antes.

Pero la obra, además de las performances rituales, muestra otras performances reveladoras en el orden de la representación dramática. La principal es la performance del espacio escénico como patriótico racional y civilizado, contra la extra-escena como espacio patriótico pasional y popular. A partir de esta exclusión fundamental se performan las demás exclusiones sociales: la de Pancho, el subalterno que guarda su lugar en el espacio patriótico racional, y la del pueblo que “no cabe” en este.

Resulta interesante también observar los quiebres de la convención realista que la obra propone. La inserción de los momentos de performance anula la clausura de la escena que propone la convención realista para incorporar al público a través del juramento, las declamaciones y el canto, con lo que la experiencia del acontecimiento se propone de un modo ineludible para el espectador.

El que *Los patriotas de Lima en la noche feliz* sea considerada la obra que funda nuestro teatro republicano resulta inquietante vista la visión limeña, blanca, criolla y excluyente que la alienta. Pero, al mismo tiempo, quizás explique el origen de las características y problemas del desarrollo posterior de nuestro teatro hasta hoy: la dificultad constante de representar la sociedad y las culturas nacionales en su heterogeneidad, la insistencia en una estética y temática criollas, y la marginalización de lo popular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANNA, Timothy E.

2015 “La declaración de la independencia del Perú: libertad por la fuerza”. En *La independencia del Perú ¿Concedida, conseguida, concebida?* Eds., Carlos Contreras y Luis Miguel Glave. Lima: IEP, 137-168.

BOBES NAVES, María del Carmen

1997 *Semiótica de la obra dramática*. Madrid: Arcos Libros.

BOBES NAVES, María del Carmen

2001 *Semiótica de la escena*. Madrid: Arcos Libros.

BOBES NAVES, María del Carmen

2004 “Teatro y Semiología”. *Arbor*. CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004), 497-508. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591>

COSAMALÓN, Jesús

1996 “La «unión de todos»: teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820-1821”. *Apuntes: revista de Ciencias Sociales*. 39, 129-143.

DICKSON, K. L.

2016 “Staging compassion, practicing citizenship: Los patriotas de Lima en la noche feliz”. *Decimonónica*. 13, 38-52.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro

1944 “Discurso preliminar”. *Obras de don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Rivadeneyra.

FISCHER-LICHTE, Erika

1999 *Semiótica del teatro*. Madrid: Arcos libros.

FISCHER-LICHTE, Erika

2010 “Experiencia estética como experiencia umbral”. *Revista de Teoría del Arte*. 18, 71-100.

FISCHER-LICHTE, Erika

2011 *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

GLAVE, Luis Miguel

2015 “Guerra, política y cultura en la génesis de la independencia andina, 1808-1815” en *La independencia del Perú ¿Concedida, conseguida, concebida?* Eds., Carlos Contreras y Luis Miguel Glave. Lima: IEP, 305-354.

GUERRA, Margarita (Coord.)

2016 *Cronología de la Independencia del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero (edición digital).

HALL, Basil

1917 *El general San Martín en el Perú: extractos del diario escrito en las costas de Chile, Perú y Méjico en los años 1820, 1821, y 1822*. Buenos Aires: Imprenta de la Nación.

ISOLA, Alberto

2012 “El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de Nación”. Tesis de Licenciatura. PUCP.

LEHMAN, Hans-Thies

2017 *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

LEONARD, Irving

1940 “El teatro en Lima 1790-1793”. *Hispanic Review*. 8, 2, 93-112.
<https://doi.org/10.2307/470060>

MAJLUF, Natalia

2006 “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Coord., Ramón Mujica. Lima: Banco de Crédito del Perú. 203-241.

MILLER, John

1975 *Memorias del general Guillermo Miller*. Vol. 1. Estudio preliminar de Percy Cayo Córdova. Lima: Editorial Arica.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel

1891 *De telón adentro (apuntes para un libro de costumbres teatrales)*. Lima: Imprenta de la Escuela de Ingenieros.

ORTEMBERG, Pablo

2009 “La entrada de José de San Martín en Lima y la proclamación del 28 de julio: la negociación simbólica de la transición”. *His-tórica*. 33, 2, 65-108.

ORTEMBERG, Pablo

2011 “Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actoras de la independencia”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 22, 1, 105-128.

PAVIS, Patrice

1983 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

PAZ-SOLDÁN, Juan Pedro

1921 *Colección de periódicos peruanos antiguos*. Reedición de El Americano No 3, 14 de julio de 1821. Lima: Librería e imprenta Gil.

RICKETTS, Mónica

1996 *El teatro en Lima y la construcción de la nación republicana (1820-1850)*. Tesis de licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SCHECHNER, Richard

2000 “Del ritual al teatro y viceversa: la trenza de eficacia y entretenimiento”. *Performance teoría y práctica interculturales*. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: 21-70.

SCHECHNER, Richard

2011 “Restauración de la conducta”. En *Estudios avanzados de performance*. Eds., Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 31-50.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo

1960 *Los patriotas de Lima en la noche feliz: la primera comedia del Perú independiente*. Lima: Servicio de publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo

1974a “Estudio preliminar”. *Colección documental de la independencia del Perú*. Tomo XXV. “El teatro en la independencia”. Vol. 1. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. XI-XC.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo

1974b “Los patriotas de Lima en la noche feliz”. *Colección documental de la independencia del Perú*. Tomo XXV. “El teatro en la independencia”. Vol. 2. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. 9-49.

VALLEJO, Miguel Ángel

2021 *Teatro sobre la independencia del Perú. Procesos de inclusión y exclusión de los sujetos subordinados en la imaginación nacional*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Recepción: 15/02/2021

Aceptación: 06/08/2021