

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La dramaturgia de Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado como cuestionamiento a la sociedad patriarcal de la transición del siglo XIX al siglo XX

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que presenta:

Kimberly Nicole Perez Infante

Asesora:

Lucero Caroll Medina Hu

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Lucero Caroll Medina Hu**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *La dramaturgia de Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado como cuestionamiento a la sociedad patriarcal de la transición del siglo XIX al siglo XX*, de la autora **Kimberly Nicole Perez Infante** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **20%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17-nov-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Lucero Caroll Medina Hu	
DNI: 40749197	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0769-8395	

Resumen

A través de su dramaturgia, las autoras Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado, contribuyeron a rebatir las narrativas de su época sobre la mujer peruana, desde la apropiación de dos figuras históricas, Hima Suma y La Perricholi. Ya que generaron la evolución de sus personajes, en términos narrativos, hacia su empoderamiento, cada uno, en correspondencia a su época. Propongo que dos estrategias de esta construcción son relevantes para visibilizar la postura de ambas dramaturgas sobre los mandatos de género: el cuerpo como algo visible y autónomo, y la palabra como medio para la toma de decisión, sobre ellas mismas y su futuro, y, también, para poder hacerse visible y tomar presencia frente al otro. Desde el cuerpo, María Jesús Alvarado propone para el personaje principal, Micaela, un cuerpo envolvente y cautivador, que cuestiona y se muestra inexorable ante sus interlocutores. En el caso de Hima Sumac, Matto de Turner propone que el cuerpo de la protagonista es un cuerpo firme y valiente, que resiste, ante los adversos sucesos que acontecen en la obra. En relación con la palabra, los diálogos críticos y reflexivos por parte de La Perricholi, y sensibles y valientes por parte de Hima Sumac; presentan que ambos personajes se constituyen en el acto de tomar la palabra, son mujeres que pueden usar su voz. Así, en la apropiación de ambos personajes, las dramaturgas lograron insertar temas relevantes de la lucha por la igualdad de género en el espacio público de su tiempo a través del cuerpo y la palabra de las propias mujeres en escena.

Palabras clave: Mujer, dramaturgia, palabra, cuerpo, silencio, género, figura histórica.

Agradecimientos

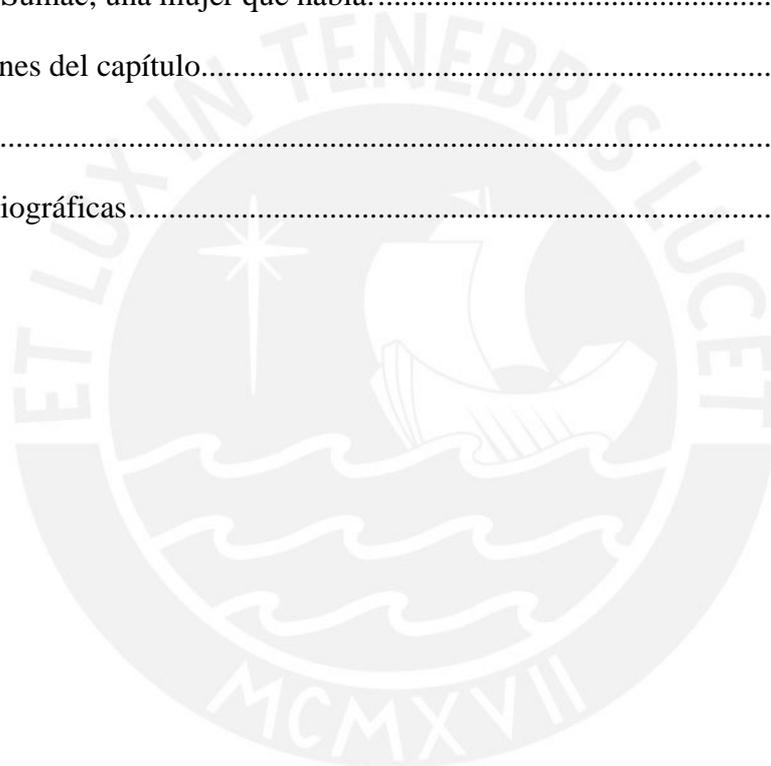
A mi madre, a mi familia, a mis jefes, a mis amigas, a mi pareja, a todas las personas que hicieron posible mi perdurabilidad en la universidad, y haberme permitido llegar hasta este punto. Gracias, desde el corazón.



Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice de tablas	vi
Introducción	1
Capítulo 1. Ser mujer en el Perú del tránsito del siglo XIX al siglo XX.....	6
1.1 Estado del arte	6
1.1.1 Lugar de la mujer en la sociedad en el Perú en el s. XIX e inicios del s. XX.....	6
1.1.2 La escritura femenina de fines de siglo XIX a tránsito del s. XX.....	15
1.2.3 Dramaturgia femenina en el Perú: los casos de María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner.....	19
1.2 Marco conceptual	22
1.2.1 Cuerpo envolvente en escena	22
1.2.2 Lo histórico en escena.	26
1.2.3 Estrategias dramáticas.....	27
Capítulo 2. Metodología	32
2.1 Tipo de investigación y mi lugar como investigadora	32
2.2 Diseño metodológico de la investigación.....	33
2.2.1 Laboratorio personal “Evocar la involucencia de un cuerpo y una voz”	33
2.2.2 Análisis de las obras “Hima Sumac” y “La Perricholi”	36
2.2.3 Revisión de archivo de las dramaturgas	37
2.3 Consideraciones finales.....	38
Capítulo 3. Dos heroínas de su época, reivindicando a otras.....	39
3.1 Hima Sumac: La resurrección de una heroína histórica:.....	39
3.2 La Perricholi, el rescate de Micaela, la reivindicación de una mujer ciudadana	58
3.3 Resignificación desde la heroína y la ciudadana.....	76

Capítulo 4. Hima Sumac y La Perricholi: un análisis de cuerpos, diálogos y silencios	80
4.1 Del cuerpo al significado: La revaloración de La Perricholi e Hima Sumac	80
4.1.1 La involucencia de Micaela Villegas en “La Perricholi”	81
4.1.2 El cuerpo en Hima Sumac	86
4.2 La Palabra como instrumento poder para Micaela e Hima Sumac	91
4.2.1 Las palabras y el silencio desafiante de Micaela.....	92
4.2.2 Estableciendo límites a través del silencio.	95
4.2.3 Hima Sumac, una mujer que habla.....	102
4.3 Conclusiones del capítulo.....	103
Conclusiones	105
Referencias bibliográficas.....	108



Índice de tablas

Tabla 1. Diseño de Laboratorio	35
--------------------------------------	----



Introducción

La mujer ha sido objeto de discriminación, opresión y subordinación a lo largo de la historia, tal es el caso de la mujer peruana, la cual fue también víctima de esta exclusión. Cabe destacar, que fue en la época de transición del siglo XIX al siglo XX, ante la derrota en la Guerra del Pacífico, se perpetuaron diversas deficiencias estructurales en la sociedad, debido a los diversos discursos racistas articulados en la realidad histórica e ideológica de la época (Arellano, 2012, p. 239), lo que convirtió al país en una sociedad jerarquizada y patriarcal. Esta jerarquización perpetuó la opresión de la mujer peruana en diversos aspectos, tales como el legal, político, religioso, educativo y social, lo cual fue avalado por las instituciones sociales que regían autoridad en el país, tales como la Iglesia y el Estado, espacios tradicionalmente administrados y dirigidos por hombres.

Asimismo, fue debido a la sociedad patriarcal en la que se desenvolvían las mujeres de la época que diversas escritoras decidieron accionar con el objetivo de mejorar la vida social y política de la mujer peruana incluso en la escritura dramática. Es de esta manera, que algunas escritoras peruanas utilizaron la dramaturgia como un medio a través del cual cuestionaban los límites opresores que subordinaban a las mujeres, al no estar socialmente autorizadas para manifestarse públicamente.

Es por ello que realizo esta investigación, motivada por identificar a profundidad la relación entre la mujer y el arte en el Perú. De igual manera, el valor que le otorgo a este tema es, personalmente, debido a que destaco que el arte es uno de los principales medios en los cuales una mujer puede hacer oír su voz y, de la misma manera, pueden denunciarse diversas problemáticas. Además, consciente de las condiciones sociales en las que se desarrollan las mujeres peruanas, a pesar de los avances por disminuir su subordinación, considero que aún queda un largo camino por la lucha de la igualdad en el país.

Asimismo, como mujer, peruana, feminista y actriz en formación, he podido identificar y vivenciar la desigualdad de género en la que nos encontramos en la actualidad, lo que me ha incitado a reivindicar a las escritoras que incursionaron en el rubro del teatro durante la época de transición: Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado. De igual manera, considero importante identificar cómo es que el contexto histórico social en el que nos desarrollamos actualmente nos invita a reflexionar y recuperar obras dramáticas creadas por mujeres, así como sus cuestionamientos a la sociedad patriarcal de su época. Además, como estudiante de Teatro, me motivó el encontrar un vacío significativo con respecto a la investigación sobre las obras dramáticas de estas autoras y su falta de espacio en la academia, lo que me impulsó a investigar su producción, la cual resulta significativa debido al contenido crítico frente a la sociedad patriarcal en la que vivían. Asimismo, me planteé como objetivo reivindicar su vida y obra, tanto como, visibilizar un trabajo, que pese a la desigualdad en la que se encontraban con respecto a los varones en el rubro teatral, logró realizar una producción significativa y representativa en su contexto.

En ese sentido, esta investigación sobre las artes escénicas propone que, a través de su dramaturgia, las autoras Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado, importantes precursoras de la dramaturgia femenina en el país, en su época contribuyeron a rebatir las narrativas de su época sobre la mujer peruana, desde la apropiación de dos figuras históricas: Hima Sumac y La Perricholi. Al proponer el cuerpo como algo visible y autónomo, y la palabra como medio para la toma de decisión sobre ellas mismas y su futuro, y, también, para poder hacerse visible y tomar presencia frente al otro. Las escritoras, generaron la evolución de sus personajes, en términos narrativos, hacia su empoderamiento, cada uno, en correspondencia a su época. Así, en la apropiación de ambos personajes, propongo que estas dramaturgas lograron insertar temas relevantes de la lucha por la igualdad de género en el espacio público de su tiempo, a través del cuerpo y la palabra de las propias mujeres en

escena, lo cual significó el indicio de un cambio para la época. Este cambio se reflejó en la desafiante inclusión de perspectivas femeninas en un ámbito cultural dominado por narrativas masculinas, promoviendo así una mayor conciencia y debate sobre las cuestiones de género en la sociedad.

Considero de gran relevancia estudiar a estas autoras, ya que fueron pioneras en incursionar en el arte del teatro escrito en el país. Aunque no son las únicas, su contribución fue significativa en el tránsito hacia la representación femenina en el teatro peruano y, además, porque sus obras poseen un carácter político y crítico ante la situación social de las mujeres peruanas. Del mismo modo, el desarrollo de este tema es relevante para las artes escénicas, ya que, contribuye a rescatar información sobre un tema poco estudiado y de gran relevancia por su contenido significativo, y, además porque encontramos que el teatro funcionó como una herramienta para cuestionar y denunciar la opresión que vivenciaban las autoras. Es decir, fue gracias a la dramaturgia que diversas escritoras peruanas, como María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner, pese a las condiciones contraproducentes en las que se encontraban y a las desventajas sociales de las que eran parte, respecto a sus compañeros varones, lograron realizar un aporte necesario y transformador, lo que ocasionó que puedan tomar lugar, presencia y alzar la voz frente al contexto de desigualdad en el que se encontraban. Por ello, mi objetivo fue analizar de qué manera la dramaturgia femenina de María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner cuestiona a la sociedad patriarcal de la transición del siglo XIX al siglo XX en el Perú.

El presente estudio, es una investigación sobre las artes escénicas, sin embargo, como parte de la metodología, propuse una herramienta escénica como complemento de suma relevancia para esta investigación. Así, diseñé y realicé un laboratorio personal para explorar cómo evocar desde la construcción del personaje, el cuerpo en escena y la construcción y

presencia de los personajes femeninos, la palabra y los diálogos de la dramaturgia de Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado, al ser representada.

Como artista escénica e investigadora, después del acceso a las fuentes tanto primarias como secundarias, identifiqué de qué manera, a través del cuerpo en el espacio escénico, se puede explorar la propuesta de los personajes femeninos en la producción dramática de ambas autoras, de manera que pueda contribuir al análisis de los textos. Asimismo, partí de la sensibilidad de encontrarme con los personajes ideados por estas dramaturgas para cuestionar qué significa que sean representadas, qué se desentrañó de las condiciones de su época, a qué se respondía con estos personajes y qué significa volver a representarlos, como figuras históricas. También, identifiqué qué códigos de estos personajes femeninos salieron a flote dentro de su diversidad, para obtener un conocimiento que pueda ser documentado en beneficio de esta investigación.

En relación con el estado del arte y marco conceptual, encontré que la literatura académica ha estudiado ampliamente la escritura femenina por parte de la primera generación de mujeres ilustradas en Perú y Latinoamérica del siglo XVIII al siglo XX. Las fuentes halladas identifican cuáles eran las condiciones en las que se encontraban las mujeres en la época, y en qué circunstancias se originó esta escritura poética, narrativa y dramática. En el caso específico de fuentes que estudien la obra artística de María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner, así como la dramaturgia femenina peruana de la época estudiada, he identificado un vacío de campo.

Consiguientemente, para la estructura de esta investigación, analicé las obras separándolas por dramaturga, ya que a pesar de que ambas se desarrollaron en un contexto socio histórico patriarcal semejante, sus vivencias y su compromiso por la lucha de las mujeres y poblaciones vulnerables era distinta. Es por esta razón que analizo el

cuestionamiento a la sociedad patriarcal de las obras segmentando la redacción por capítulos de acuerdo con cada autora.

Es de esta manera, que, en mi primer capítulo, hago énfasis en los referentes teóricos y artísticos que han abordado anteriormente, los pilares de esta investigación. Del mismo modo, contextualizo las condiciones sociales, económicas y políticas en las que se desarrollaban las mujeres de la época estudiada y, también, defino los conceptos que serán necesarios para abordar el presente análisis como “Sistema Patriarcal/Patriarcado”, “Roles de género”, “Palabra”, “Silencio”, y, por último, “Cuerpo”. Para estas definiciones, he reunido argumentos de los autores de las diversas fuentes que se han revisado para la investigación, así como la definición del último término como parte de la metodología.

En el segundo capítulo, desarrollo la metodología, y profundizo en las herramientas utilizadas, tales como la revisión de fuentes primarias, es decir, las obras dramáticas “La Perricholi” e “Hima Sumac” y el análisis en escena sobre los personajes y los diálogos presentes en las obras. En el tercer capítulo, analizo el cuerpo en escena a través de la construcción de personaje que proponen las autoras Alvarado y Matto de Turner en sus obras. Y, finalmente, en el cuarto capítulo, profundizo sobre los diálogos y el uso de la palabra presentes en la dramaturgia de Matto de Turner y Alvarado como desafío a los mandatos de género de sus épocas. Por último, presento las conclusiones de la investigación, en las cuales expongo y reflexiono sobre lo investigado en el presente estudio.

Finalmente, desde mi lugar de artista investigadora, en el que me ubico también vinculada al teatro como mujer peruana, me propongo como objetivo, contribuir a unificar la información sobre los inicios de la dramaturgia femenina en el país y poder articular la información dispersa que hay sobre estas autoras, a fin de que, las nuevas generaciones, puedan conocer de manera más profunda los inicios de la relación entre el teatro y la mujer peruana, y cómo este funcionó como medio de cuestionamiento y expresión para ellas. Desde

ese lugar realizo esta investigación, para que futuras artistas, como yo, puedan ver unificada la historia de sus antecesoras, y con eso, partir a crear su propia historia.

Capítulo 1. Ser mujer en el Perú del tránsito del siglo XIX al siglo XX

1.1 Estado del arte

En el presente subcapítulo analizaré las condiciones sociales en las que se desenvolvían las mujeres en la época de transición del siglo XIX al siglo XX en el Perú y expondré el contexto de la sociedad patriarcal en la época y su influencia en el surgimiento de la dramaturgia femenina. Se describirá también la opresión y discriminación ejercida por el Estado, la Iglesia católica y la sociedad en la que se desarrollaban las mujeres en el país. De igual manera, me acercaré al concepto común de lo que significaba ser “mujer” en la época. Analizo, además, cómo las mujeres estaban limitadas a desempeñar su rol social en el ámbito doméstico a través del matrimonio y la maternidad. Finalmente, identificaré las deficiencias estructurales y la falta de interés del estado por invertir en la educación de la mujer peruana.

1.1.1 Lugar de la mujer en la sociedad en el Perú en el s. XIX e inicios del s. XX

La sociedad peruana se ha caracterizado por ser una sociedad tradicionalmente patriarcal y por haber ejercido discriminación y opresión hacia la mujer a nivel social, cultural e institucional a lo largo de la historia. Asimismo, a nivel histórico, la mujer peruana se encontraba bajo un dominio tanto de su conducta, como de su desenvolvimiento social, su participación política y su sexualidad, debido al predominio de la autoridad masculina en el país, lo que ocasionaba su exclusión social, intelectual y política, limitándolas a desarrollarse dentro de la vida doméstica. De la misma manera, la nación de la transición del siglo XIX al siglo XX, estaba protagonizada principalmente por hombres, “en su mayoría de las grandes élites, gestores del devenir histórico, en donde las mujeres resultaban ausentes e invisibilizadas” (Rosas, 2019, p.5). Además, fueron los entes que ejercían autoridad social en

la época tales como la Iglesia y el Estado aquellos que ocasionaron mayor exclusión y represión a las mujeres peruanas. Fue durante el siglo XVIII en el país, en donde se presentan las primeras bases del discurso hegemónico, que, desde una perspectiva androcéntrica, colocaba a la mujer como un sujeto subalterno y limitado al ámbito doméstico a desempeñar su rol como madre y esposa (Lovón-Cueva, 2016, p.2). Entonces, podemos identificar que el desarrollo de la historia ha estado basado en una estructura patriarcal, es decir, un sistema que le asigna a la mujer diversas categorías como afirma Lovón Cueva (2016):

Excluyentes en la participación de la sociedad; mientras que el varón es categorizado como individuo dotado de razón y alejado de sus pasiones, consciente de su autonomía y posición ante el mundo; puesto que esta razón, le genera la autoconsciencia, el autopensar, el categorizar al mundo; posición que le permite la modificación social (p.3).

Es decir, debido a los diversos roles de género que se les atribuye a varones y mujeres, estos tienen un papel que desempeñar en la sociedad, siendo las mujeres, sujetos subordinados y categorizados como miembros inferiores al varón.

Este mismo sistema patriarcal se configuró en la sociedad peruana, ya que, como se mencionó anteriormente, se percibía a la mujer como un ser subordinado e inferior, lo que las limitaba socialmente a desempeñarse en el hogar, dejando a los varones tomar las acciones y el mando del país a lo largo de los años. De igual manera, existían diversos conceptos asociados a la mujer en aquel tiempo, conceptos tales como ser un sujeto inferior, frágil, y con escasa capacidad intelectual lo que dificultaba y perpetuaba las desigualdades estructurales de género que existían en el país. Esto significaba que ser mujer en la época de transición del siglo XIX al siglo XX era ser víctima de opresión por parte de los entes que ejercían autoridad en el Perú.

De igual modo, encontramos que las mujeres estaban sujetas a la decisión del varón en el ámbito familiar, religioso, político y social, lo cual las limitaba a desarrollarse en diversos aspectos que estaban vinculados a su superación y participación en la sociedad, lo que les impedía insertarse en el campo laboral y educativo.

Durante el transcurso de la época de transición, periodo comprendido entre la consolidación de la independencia del país y la edificación de la República, encontramos diversas deficiencias en el aspecto político, económico, social y cultural, ya que distintos patrones culturales y sociales se mantuvieron desde la Colonia, tales como la jerarquía entre clases sociales, la supremacía racial, el rol del clero, etc. Es de esta manera que encontramos que la República estaba estructurada por un orden patriarcal y jerárquico. De igual forma, uno de los mayores componentes del patriarcado peruano fue y es la construcción de la masculinidad de los varones del país. Esto se define como una “construcción cultural que se reproduce socialmente y está asociada al contexto histórico social de los varones” (Olavarría, 2000, p.12). Esta forma de ser “hombre” la cual se construye en referencia a lo que debe ser un varón, corresponde a una nueva expresión de lo que es un patriarca y en consecuencia el patriarcado.

Asimismo, se consideraba que los principales elementos que componían los modelos de masculinidad dominantes eran las categorías de fuerza, valentía, competitividad, agresividad y seguridad en sí mismo. De igual modo, se afirma que “este modelo está presente en todas las clases y condiciones sociales, pero no se manifiesta de forma idéntica en todas las circunstancias, sino que puede asumir características diferentes dependiendo del contexto social y las oportunidades” (Damonti y Amigot Leache, 2020, p.13).

La masculinidad se desprende de una norma hegemónica, lo cual llega a formar parte de la identidad de los varones, es un modelo que impone un rol que abarca diversas exigencias de lo que se espera de estos. Sin embargo, tal como afirma Olavarría (2000) “así

como representa una carga, también les permite hacer uso de poder y gozar de mejores posiciones con relación a las mujeres y a otros hombres inferiores en la jerarquía social” (p.12). Esto ocasionaba que este modelo de masculinidad los impulse a buscar el poder y ejercerlo con las mujeres y con hombres de menor jerarquía, estableciendo una relación de dominación y subordinación.

Según los modelos de masculinidad, los hombres deben cumplir con características opuestas a las mujeres y todo lo que sea considerado como femenino lo cual se denomina como “parte no importante de la sociedad: pasivas/os, dependientes, débiles, emocionales, pertenecientes al ámbito de la casa y mantenidas por sus varones” (Olavarría, 2000, p.13). Tal como afirma Almenara (2018): Ellas son su opuesto inferior, ya que, si no cumplen con lo estipulado para ellos, está expuesto a ser marginado a ser tratado como inferior, como mujer. Era lo “viril” lo que suponía todas las virtudes sociales, situando a lo femenino al margen de la historia y la vida pública, ya que se consideraba que no podría aportar sustancialmente a la mejoría de la nación (Chocano, 2011, p.11). Es de esta manera, que la masculinidad dominante posibilita y reproduce las relaciones de poder constituyendo el esquema que posibilita la existencia de una sociedad patriarcal (Olavarría, 2020, p.14).

Asimismo, como se mencionó anteriormente, una de las razones principales por las cuales la mujer peruana de la época de transición era oprimida y excluida era debido a que se le concebía como un ser doméstico, limitándola al rol de madre y esposa. Es decir, el varón era el jefe familiar, “la familia es una posesión del padre” (Castro, 1994, p.2), lo que ocasionaba que tenga la autoridad del hogar, en donde la esposa le debía también obediencia al varón. Es de esta manera que, dentro de la dinámica familiar, la mujer era “la responsable de la vida dentro del hogar y de la reproducción, debe cuidar el espacio del hogar y la crianza de los hijos. Su marido la debe proteger, establece una separación nítida entre lo público y lo privado y una clara división sexual del trabajo entre hombre y mujer” (Olavarría, 2000, p.15).

Esta situación exponía la opresión que deviene de esta subordinación, la cual tenía como base las desigualdades de género, parte de la cultura hegemónica.

Esto se debe, según el autor Miguel Ángel Ramos, a que las características de las mujeres, estas han sido concebidas socialmente como cuerpos de maternidad. Por el contrario, el varón, debido a su imposibilidad de desarrollar vida en su interior, se ve desligado de toda participación en este aspecto, lo que lo llevaba a insertarse activamente en el aspecto público, lo único considerado socialmente útil en la época (2006, p. 16). Esta situación les otorgaba más poder por sobre las mujeres, limitadas a lo doméstico, situación infravalorada en el ámbito socioeconómico, lo cual limitaba el acceso de las mujeres a una participación en la sociedad, dejando al varón peruano como único agente operante.

Esta subordinación se traslucía también a través de la violencia conyugal, la cual hacía referencia a todas las formas de abuso que se presentaban en los vínculos afectivos hombre-mujer. Ramos define la relación de abuso como una interacción desde un desequilibrio de poder que incluye conductas de una de las partes que causan daño físico o psicológico al otro miembro de la relación, quienes por razones socioculturales que han sido señaladas anteriormente, en su mayoría son ejercida por hombres (2006, p.16).

Es de esta manera, que encontramos que la dinámica familiar peruana era patriarcal ya que era el varón, es decir el esposo, quien era provisto de la potestad marital, era la autoridad moral en el hogar. Esta situación era sostenida bajo las leyes peruanas, las que determinaban que las mujeres casadas estaban sujetas a la potestad de su esposo, y las solteras bajo la de su padre, siempre bajo la potestad del varón. Además, esta potestad marital fue avalada jurídicamente durante este periodo, ya que sus fundamentos trascendían las disposiciones del poder civil y de la iglesia. (Zegarra, 1999, p.225). La Patria Potestad en el código civil de 1834, exponía que, a las mujeres, al igual que a los hijos se les consideraba sujetos de la potestad del cabeza de familia, en este caso, los varones. Asimismo, las leyes reconocían al

esposo como administrador de los bienes de su esposa. Establecen el deber de obediencia de las mujeres al marido y la potestad de éstos para “corregirlas”, legitimando el uso de la violencia entre cónyuges. “al respecto, se dice expresamente que el que ha de ser obedecido, ha de tener la facultad de castigar” (Zegarra, 1999, p.232). Es decir, estos podían decidir qué conductas eran o no aprobables de sus pares.

Además, era el varón quien ejercía la autorización acerca de la inserción laboral de su esposa fuera de la casa. Según el Código Civil Peruano de 1890, si el esposo no estaba de acuerdo con esta actividad, era un deber expresarlo públicamente. En síntesis, la mujer peruana no podía dar ningún paso jurídico sin que su esposo le preceda (Zegarra, 1999, p.234). Es de esta manera que encontramos que la mujer era objeto de pertenencia del varón, tanto a nivel familiar, como a nivel jurídico, es decir, sus decisiones estaban sujetas a su autoridad. Esta es una de las razones por las cuales se afirma que en la época descrita las leyes eran patriarcales y de carácter opresor hacia la mujer peruana.

Un ejemplo claro de esta jurisdicción de opresión es al respecto de la sexualidad de las mujeres. Una mujer que haya practicado relaciones sexuales antes del matrimonio afectaba en sus posibilidades de uno futuro. Esto se debe a que se pensaba que la pérdida de la virginidad significaba la pérdida de honor, y esta solo podía ser subsanada con el matrimonio tal como sostiene Zegarra (1999): en todo caso, depende del varón la decisión de casarse o no con quien ya no es virgen. Estamos ante la exigencia de “llegar virgen al matrimonio”; si no es así, el esposo decide si quiere o no casarse. La mujer que no es virgen puede llegar al matrimonio sólo con el perdón o el olvido del esposo; en consecuencia, ella inicia la relación con una deuda de gratitud (p. 226).

Esta situación se debe a que, debido a la construcción de la masculinidad de los varones, estos se sienten dueños de la sexualidad de las mujeres, así como el control que ejercen sobre ellas debido a que el reconocimiento de su masculinidad depende de sus

parejas, “su virilidad depende del comportamiento de su mujer” (Ramos, 2006, p.23). En el caso de los varones, sostener relaciones sexuales prematrimoniales era inocuo. Incluso, con respecto a las normas sobre violación sexual, a pesar de competir al código penal, socialmente se acostumbraba a exculpar al agresor, dándole la posibilidad de casarse con la víctima u otorgándole un dote, es decir, las víctimas de violencia sexual solos tenían una alternativa “acepto el matrimonio con mi agresor o lo más probable es que no me case nunca” (Zegarra, 1999, p. 228).

Solo un reducido grupo social podía acceder a la educación e información, ya que, cuando las leyes peruanas fueron formalizadas jurídicamente, se excluyó a las masas del conocimiento de sus propios derechos. Maritza Villavicencio y Margarita Zegarra sostienen que “La mujer fue considerada, durante la época colonial, como un ser frágil, de voluntad débil, fácil objeto de tentación que, a su vez, tentaba a los hombres. Por ello, se consideraba necesario que las mujeres estuviesen alejadas del mundo, cuidadas, guiadas por los hombres” (1992, p.21). Estas categorías complementan y fortalecen el concepto de mujer de una manera inferior, lo que las dejaba sujetas al poder y decisión masculino.

Sin embargo, a pesar de que todas las constituciones peruanas vigentes desde la proclamación de la independencia declaraban la igualdad, otorgaban más poder solo a algunos grupos sociales. Esta igualdad variaba dependiendo de los intereses de los sectores dominantes del país. Fue debido a esta situación que las recién formalizadas leyes se transformaron en instrumentos de poder para las clases sociales más privilegiadas, quienes ampliaron su autoridad. “El formalismo jurídico que se importó junto con las leyes alejó la posibilidad de que las grandes mayorías conocieran sus derechos. Las enormes diferencias sociales planteadas por el dispar acceso a la educación” (Zegarra, 1999, p.220). Es de esta forma que se instaura una nueva modalidad de dominación por sobre las masas: la legal. Es

así como, la supremacía masculina en los aspectos sociales, políticos, familiares y jurídicos guardaban relación con el principio de igualdad que se planteaba.

De igual manera, encontramos que la exclusión de las mujeres de la ciudadanía también operaba a través del recurso lingüístico, ya que se recurría al uso del lenguaje en masculino en las leyes peruanas. Se encontraban denominaciones tales como “peruano, casado, ciudadano, jornalero” denotando la intención de excluir a las mujeres del ámbito legal. Esta situación se puede evidenciar en la Constitución del año 1856, en donde se declara en el artículo 36: “Son ciudadanos o se hallan en ejercicio de los derechos políticos, los peruanos varones mayores de 21 años y los casados, aunque no hayan llegado a esa edad”. (Zegarra, 1999, p.224). Es de esta forma que encontramos un mecanismo discriminatorio directo debido a que constitucionalmente se mencionó que las mujeres no podían ejercer sus derechos políticos, ya que era debido a esta situación de exclusión de las mujeres de la categoría jurídica “ciudadano”, a nivel civil, que se les discriminó del acceso al poder político, social e incluso familiar y se les situó bajo la potestad de un varón (padre o esposo) (Zegarra, 1999, p. 225).

Debido a que nuestro país era principalmente católico y las creencias y convicciones que imponía la iglesia quedaban instauradas en las mentes peruanas, consolidando la noción del desarrollo de la mujer bajo supervisión masculina. Algunas de las creencias que se promovían era de que Dios creó a la mujer de la costilla del hombre, es decir, se plantea que su primera función fue de complemento del varón, en donde también se le limitaba debido a sus características biológicas a concebir y a la educación de los hijos como afirma Barrig (2017): “Para asegurar el cumplimiento de estas tareas fue necesario crear “aptitudes naturales” que correspondieran al diseño divino. Fue así como la mujer “adquirió” sus cualidades de fragilidad, dulzura, pasividad, su predisposición a los quehaceres domésticos y su absoluta indiferencia a las cosas de este mundo situadas más allá del hogar” (p.19). De

esta manera, observamos que la Iglesia planteaba un tipo de proteccionismo hacia la mujer, que lejos de eliminar o mitigar la discriminación, la perpetuaba, ya que este concepto de debilidad y vulnerabilidad que se le asociaba a la mujer contribuye a fortalecer el concepto de inferioridad frente al varón (Barrig, 2017, p.17).

Adicionalmente a eso, las categorías respecto al comportamiento femenino en la época, que abarcaba diversas conductas, roles y su desenvolvimiento social, eran definidos y promovidos a través de la educación. A pesar de que en el año 1825 hubo un incremento sustancial en la construcción de escuelas para las mujeres peruanas, la educación que se impartía estaba ligada a patrones y creencias religiosas. Las escuelas de la época estaban compuestas por dos componentes “en el primero se enseñaría la religión cristiana, la lectura, la escritura y principios de aritmética; y en el segundo, todas las labores propias de una madre de familia” (Villarán, citado en Lovón-Cueva, 2016, p.6).

En complemento a la información anterior, se identifica que la iglesia se adjudicó el privilegio de haberle devuelto la dignidad y el honor a la mujer, consagrando la indisolubilidad del matrimonio. Esta institución reglamentó las relaciones conyugales y familiares, incidiendo en la vigilancia de la sexualidad de las mujeres, en la dinámica familiar y la indisolubilidad del matrimonio como requisito religioso. Es decir, las doctrinas de la Iglesia intercedieron entre la mujer y su moralidad. Un claro ejemplo es la situación de las mujeres divorciadas en la época, una mujer divorciada durante el siglo XX estaba expuesta a ser víctima de represalias y marginaciones sociales. Tal es el caso de la discriminación de los hijos de mujeres divorciadas en colegios católicos (Barrig, 2017, p.37).

Encontramos pues que la mujer peruana de la época de transición del siglo XIX al siglo XX fue profundamente excluida y subordinada tanto social, como institucionalmente, que, debido a diversos factores sociales, culturales, legales y religiosos, esta estaba restringida a desempeñarse en la vida doméstica dentro del hogar, en donde también estaba

regida ante la autoridad de un varón, lo cual era avalado por la ley, aquella que tampoco la consideró constitucionalmente como una ciudadana por un largo periodo. En síntesis, el discurso androcéntrico dominante de la época era que la mujer peruana del siglo XIX al siglo XX era concebida como un ser sentimental, débil e inferior por naturaleza, lo que perpetuaba la situación de desigualdad en la que se encontraba con respecto al varón, quien era considerado naturalmente inferior a estas.

1.1.2 La escritura femenina de fines de siglo XIX a tránsito del s. XX

En este subcapítulo se analizará el surgimiento de un movimiento de mujeres que incursionó en la literatura a fines del siglo XIX, en los años 70, tras el malestar social que las quejaba como ciudadanas. Asimismo, se explicarán los inicios de la escritura femenina y cómo esta funcionó como un espacio propio para la reflexión y el cuestionamiento sobre las desigualdades de género en la época en el que podían interactuar con la sociedad a estableciendo un vínculo que cuestionara esta problemática.

El malestar social generado por el contexto de represión ocasionó que las mujeres busquen dentro de las limitaciones en las que se encontraban, espacios para visibilizarse y levantar su voz. Fue a finales del siglo XIX, en los años 70, que surge un movimiento de mujeres que incursionó en la literatura. Las veladas literarias fueron el espacio en que las mujeres pudieron hacer valer sus opiniones, a pesar de encontrarse dentro de sus hogares. “La literatura se convirtió en el primer espacio para la defensa de la igualdad en el Perú y en una espita ¹para la mujer en la expresión de sus anhelos y sentimientos” (Martín, citado en Torres, 2019).

Es de esta forma que diversas voces femeninas emergieron de la larga lucha que tuvieron que librar las mujeres para imponerse en una sociedad que les negaba el derecho a incursionar en aquello que siempre había sido reservado para los hombres: la escritura. Fue

¹ Espita: Tipo de válvula que se coloca en el agujero de un recipiente para que salga el líquido que contiene.

en este aspecto, en donde hallaron un espacio para constituir y accionar, para, de esta manera, manifestarse fuera del margen de la historia en la que solían estar omitidas e invisibilizadas. (Viale, 2010, p. 8). Sus voces emergieron del silencio, cuestionando los discursos hegemónicos, exigiendo, criticando y redefiniendo la tradicional cultura peruana, enfrentadas a un contexto patriarcal hostil, como sostiene Sara Guardia (2020) “El deseo de superación al ser negado o reprimido provoca impotencia y frustración.” (p.2). Es así, que articularon sus propias vivencias en la reconstrucción de la memoria escrita, lo que también representó un lenguaje propio, un espacio de liberación y de reivindicación. Las escritoras fortalecieron su carácter y su rebeldía, ocasionando el cuestionamiento a las estructuras de la sociedad patriarcal.

Es de este modo, que encuentro que estas escritoras ubicaron un espacio propio para la reflexión y cuestionamiento sobre las desigualdades de género en la época a través de la creación de obras literarias, ensayos y poesías que muchas veces eran publicadas en periódicos y revistas. Es desde este lugar que ellas podían interactuar con la sociedad estableciendo un vínculo de cuestionamiento. Esta interacción entre las autoras, y los lectores a los que se dirigían, tuvo gran influencia en la sociedad, según Celeste Viale (2020): “Esta ida y vuelta de la información resultó ser un poderoso agente dinamizador de las ideas progresistas de la época en las que había que poner toda la energía” (p. 26).

Así, una de las principales actividades con mayor influencia en el Perú en la época de tránsito al siglo XX, fue la escritura femenina, la cual se caracterizó por ser frontal y crítica al cuestionar la tradicional cultura peruana. Es así como encontramos que la figura femenina estaba presente en la escritura peruana, la que lamentablemente ha sido mínimamente visibilizada en la historia del país. En una época en la cual los formatos literarios eran

elaborados desde una perspectiva androcéntrica², “los textos de las escritoras le otorgaban un carácter significativo ya que introducían detalles de lo doméstico cotidiano, y poder expresar sus opiniones, ya que en la posición del “otro subalterno” su opinión era considerada un “intrascendente decir de mujer” (Guerra, 2016, p.32). Significaba un lenguaje distinto, por la posición al margen del poder en la que se encontraban sus autoras, en donde tenían la necesidad de rechazar las limitaciones que se les había adjudicado por haber nacido mujeres (Denegri, 1996, p.14).

La escritura reivindicó la presencia femenina que fue silenciada y subestimada a lo largo de toda la historia. Es la voz y la posición de la que escribe que construye un sujeto que “desafía la categoría patriarcal de ‘lo femenino’ y la estructura binaria establecida entre sujeto y el otro en el ámbito de lo genérico” (Guerra, 2016, p.32). A pesar de las limitaciones y represiones en las que se encontraban las escritoras para insertarse en el mundo de la literatura, estas decidieron “coger la pluma del discurso racional para atacar las instituciones y las leyes de una sociedad de la cual veían como represiva y violenta” (Denegri, 1996, p. 68). Es de esta forma que las autoras deciden incidir en el espacio público a través de sus letras, cuestionando el discurso hegemónico del cual eran víctimas, la escritura de estas autoras resultaba disruptiva para el poder establecido dentro de la sociedad peruana.

Para Sara Guardia, la escritura femenina es “escritura que al cuestionar la marginalidad y la represión se convierte en praxis de ruptura y transformación que amenaza el orden establecido, originando una violenta reacción de la sociedad tradicional, excluyente y patriarcal, en un periodo signado por crisis políticas y la conciencia crítica de ideólogos y políticos respecto a la realidad política e histórica del país” (Guardia, 2020, p.31). De esta

² Androcentrismo: La palabra androcentrismo hace referencia a la práctica, consciente o no, de otorgar al varón y a su punto de vista una posición central en el mundo, las sociedades, la cultura y la historia.

manera, observamos que la escritura femenina de aquella época se transforma en una herramienta de protesta que incita a la reflexión incidiendo en las mentes peruanas.

En el caso de la dramaturgia, arte o técnica de la elaboración de escenas dramáticas u obras teatrales, significaba para las mujeres, lenguaje propio, un espacio de liberación, reconocimiento y redefinición, a pesar de haber sido escasamente expuesta en la historia oficial de la literatura por la falta de reconocimiento a la labor hecha por ellas. Fueron las representantes de la producción dramática femenina de la época quienes tuvieron una posición dentro del movimiento cultural de aquel periodo, debido a que fue a través de la escritura dramática que encontraron un medio para la expresión de sus ideas y de su sensibilidad. El teatro funcionó como una poderosa herramienta que podía crear nuevas realidades, y comunicar, a través de los personajes, lo que se cuestionaban y/o denunciaban las autoras.

De este modo, el teatro fue un medio por el cual, diversas autoras, elaboraron personajes que no serían congruentes en su totalidad con la idea de la mujer de su época, tal como afirma Paloma Torres, sobre las obras de Clorinda Matto de Turner y Carolina Freire: “Las heroínas de los dramas no serían expresiones de ideologías políticas de su contemporaneidad, sino figuras de patria que arremeterían en contra de un enemigo común” (Torres, 2019). Es de esta forma que se opta por la dramaturgia como una herramienta, un arma de expresión de las mujeres para poder acceder al espacio público dentro de sus limitaciones, ya que se consideraba que “el teatro es un medio, a diferencia de la poesía o la narrativa, que posee una recepción inmediata y crea espacios simbólicos más detectables” (Torres, 2019).

Es por esta razón que esta dramaturgia se denomina también como “una escritura que desestabiliza el rol subalterno adscrito por el orden” (Guerra, 2016, p.31). De esta manera que las escritoras rompen las fronteras que se les adjudicaba a su género e irrumpen en la

tradicción androcéntrica, escribían dentro del horizonte de su propia cultura tal como sostiene Viale (2010): expresar su punto de vista significa defender su condición de género ante cualquier intento de subyugarlo. Esto significó liberar el pensamiento, luchar por borrar esa distorsión ideológica que coloca socialmente a la mujer como un ser inferior, como un sexo “débil” sometida por leyes y normas morales, a ser apéndice del género masculino (p. 29).

1.2.3 Dramaturgia femenina en el Perú: los casos de María Jesús Alvarado y Clorinda

Matto de Turner

En el presente subcapítulo se presentarán a las primeras y más importantes exponentes de la dramaturgia femenina peruana: María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner. De igual modo, se expondrá un acercamiento a su historia y se analizará su lucha por los derechos de la mujer. Asimismo, se analizará el contexto en el que estas dos autoras desarrollaron sus obras, así como los temas recurrentes en estas tales como: la educación femenina, la subordinación de la mujer, su capacidad de tomar decisiones, entre otros. Además, como fue que, para estas autoras, el teatro fue un medio por el cual elaboraron personajes que no serían congruentes en su totalidad con la idea de la mujer de la época

Unas de las primeras voces que emergen a través de la dramaturgia femenina son Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado Rivera, que, a finales del siglo XIX en el Perú, denuncian en sus obras el mal social que aquejaba a su género. Es de suma relevancia destacar la labor de la dramaturgia de estas autoras ya que “contribuye a sacar del anonimato a las mujeres, a reconocer sus esfuerzos en la lucha por la igualdad y a valorar su aporte a las generaciones futuras” (Torres, 2019).

Clorinda Matto de Turner, nació en Cuzco el 11 de noviembre 1852, su infancia transcurrió en la hacienda familiar, Paullo Chico, donde aprendió a hablar el quechua, y vivenció directamente el sufrimiento de las comunidades indígenas, situación que tuvo una profunda influencia en su vida. Estudió en el Colegio Nacional de Educandas, una de las

escuelas para niñas más importante del Cusco, hasta que quedó huérfana de madre, y tuvo que abandonar sus estudios a los diez años para cuidar de su padre y sus hermanos. Tiempo después, el 27 de julio de 1871, se casó con el médico inglés Joseph Turner y se trasladó a vivir a Tinta, período en el que escribió obras de teatro, poesía y diversos artículos en favor de la educación para las mujeres, los cuales fueron publicados con diferentes seudónimos: Rosario, Lucrecia, y Betsabé (Guardia, 2020, p.3).

Además, esta luchadora por los derechos de las mujeres aprovechó cada espacio para reafirmar su postura y difundir públicamente la participación femenina dentro de la cultura. Es de esta forma que la masculinización de ideologías conservadoras y liberales en la era posterior a la Guerra del Pacífico ocasionó la subversión de Matto ante estos límites patriarcales, teniendo como única opción discursiva posible una voz narrativa femenina (Austin, 2018). Sin embargo, “La sociedad patriarcal, conservadora y discriminadora no soportó, pues, la fuerza reveladora de la pluma de Matto de Turner” (Viale, 2010, p.30). Finalmente, el 25 de abril de 1895 Matto fue exiliada a Buenos Aires y nunca volvería al país. Murió en Buenos Aires el 25 de octubre de 1909.

De la misma manera, otra autora comprometida con los derechos de las mujeres, que plasmó sus ideas en sus obras dramáticas fue María Jesús Alvarado (1878-1971), fundadora del feminismo en el Perú, intelectual y activista cuya postura rechazaba las estructuras tradicionales, la cual se reflejó en sus escrituras en donde introducía temas de educación, respeto a la individualidad femenina, consideración al indígena y justicia en la legislación laboral. Así mismo, en sus escritos ella cuestionaba al sector aristocrático y a la religión católica, culpándolos de los atavismos que dañaban a la sociedad (Merino, 2019, p. 3).

Alvarado tuvo un gran compromiso con identificar y cuestionar los problemas sociales y, de esta manera, encontrar soluciones. Luchó para demostrar la necesidad de la educación para las mujeres de todos los ámbitos sociales, ya que la educación le permitiría a

la mujer salir a trabajar, con lo cual tendría una solución digna a las necesidades que la acarreaban. De este modo, estableció propuestas para incidir en el mejoramiento de la educación de los niños y niñas. María Jesús Alvarado luchó también por los derechos civiles y políticos de la mujer peruana, por la instauración del divorcio, por llevar la justicia a los indígenas y por las mejoras laborales de los obreros.

Es relevante destacar que Alvarado se mostraba a favor de la libre disolución de la unión conyugal, así como de un plazo de tiempo necesario para la declaración del divorcio por parte de cualquier de los cónyuges. Esta perspectiva la podemos ver reflejada en una de sus declaraciones en el año 1911:

Vemos, pues, que la mujer no tiene en el matrimonio garantías, ni para su persona ni para sus intereses. ¡Está bajo la completa autoridad del marido, despojada de todo derecho! La subordinación de la mujer y la tiranía del patriarcado, en la cual la mujer de la esclavitud del padre pasa a la del esposo, es donde se mantiene su inteligencia en la oscuridad y sólo se le ejercita en los quehaceres domésticos. (Chaney, 1988, p. 13)

De la misma manera, tal como Clorinda Matto de Turner, María Jesús Alvarado utilizó el teatro, más específicamente la dramaturgia, para poder cuestionar el orden patriarcal peruano, a través de la producción de un alrededor de una decena de diversas obras dramáticas. “Ella, escribió desde la perspectiva de una mujer feminista, librepensadora, demócrata, formada en el positivismo, atea, de moral laica y con ideales socialistas. Todo esto la convertía en una mujer de avanzada en un ámbito social tradicional que se dirigía lentamente hacia la modernidad” (Merino, 2019, p.13).

Por último, encontramos que fue debido al contexto histórico social en el que se desarrollaron las autoras Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado que sentaron las bases de los inicios de la dramaturgia femenina, la cual les permitía levantar la voz y

cuestionar a un sistema que las oprimía. Es de esta manera que afirmamos que “El reconocimiento de que las obras son el espejo del tiempo que se vive y el reflejo del alma de quien se escribe” (Viale, 2010, p.31). Ya que, como se ha observado en la investigación, en las obras se reflejan las ideas y posturas de las autoras frente a los diversos aspectos que oprimían a la mujer peruana en los ámbitos sociales, políticos e incluso familiares.

1.2 Marco conceptual

En el siguiente apartado, se definirán algunas de las categorías que encuentro relevantes para el desarrollo y una óptima comprensión de esta investigación. Se abordarán conceptos utilizados en las artes escénicas, y a la vez, en la dramaturgia, los cuales emplearemos para el análisis de las obras dramáticas escogidas.

1.2.1 *Cuerpo envolvente en escena*

Definimos el concepto de “cuerpo”, bajo la revaloración del significado que este obtiene a partir de su presencia en escena. Es por esta razón, que analizamos y compartimos el concepto de María José Contreras (2012), quien sostiene que “El cuerpo es la condición radical de la significación. Esto quiere decir que el cuerpo no se concibe como un “contenedor” o “hardware” sino que pasa a ser aquello que permite y define radicalmente el modo cómo habitamos el mundo y generamos sentido”. Lo que nos permite entender al cuerpo como medio de información y contribuirá a nuestra metodología ya que, como sostiene la autora, a través de él se define la manera en la que nos desarrollamos, lo que se comprobará en escena con los personajes femeninos y los mandatos de género a los que estaban limitados en su época.

De igual forma, Contreras sostiene que “El cuerpo es por definición la interfaz que permite la producción de significación. El cuerpo es el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido y es por esto que se constituye como el lugar donde nace, se cría y opera el sujeto en relación con otros sujetos-cuerpos (intercorporeidad). Al considerar la

experiencia, el cuerpo entra en escena como protagonista en la producción de sentido” (Contreras 2012, p. 8). Es decir, al evocar al cuerpo en escena, este produce sentido, crea una realidad, en concordancia con lo propuesto, se crearán y analizarán las diversas posibilidades de construcción de personajes a través del cuerpo. Del mismo modo, Contreras (2012) sostiene:

Para comprender cómo es que el cuerpo es el ser resulta imprescindible conocer las formas de la experiencia, constitutivas de toda vivencia, es decir, lo que puede llamarse experiencia cotidiana —que coloca al yo en un aquí y un ahora—, experiencia significativa —que establece la relación entre cuerpo y actos, acciones y conductas— y experiencia liminal —que en términos culturales resulta constitutiva en el continuo hacer de una sociedad (2012, p. 22).

De acuerdo con la autora, esta cita me permite identificar que, a través del cuerpo, podemos conocer las vivencias y experiencias, lo que busco conocer a través de mi cuerpo como actriz, con los personajes que escogí.

Asimismo, para el autor Pablo Alejandro Cabral, el cuerpo se define como el medio físico que contiene al ser humano y sobre el cual este se resignifica con una identidad: “Una identidad, que, aunque relativa y cambiante, permite que se construya una frontera entre el yo y la otredad” (Cabral, 2019, p. 2). De acuerdo con estos conceptos, puedo definir al cuerpo como aquel medio que contribuye a la significación, a la creación de una nueva realidad, y con ello, de una nueva identidad. Finalmente, encontramos que el concepto de cuerpo se define como un creador de significación y sentido, y que, a través de él, el yo puede colocarse en un momento específico, lo que nos brinda información en la puesta en escena sobre la construcción de los personajes femeninos ideados en su época y comprender, a través de esta corporalidad, su contexto.

Ahora, abordaré cómo aparece el cuerpo en escena. Definimos esta categoría como un ente que codifica experiencias e ideas, crea signos y transmite conocimiento, a través de la invención y reinención de identidades (Tamayo, 2012, p. 2). Según Ana María Tamayo Duque, al estar el cuerpo en escena, adquiere nuevos significados, a través del movimiento y las interacciones en escena. (2012, p. 5). Asimismo, para Pablo Cabral, este se define de esta manera:

Un espacio de claridad, en una exploración estética, un cuerpo sensible, afectado, vibrátil a las manifestaciones de la vida escénica. Concibiendo un espacio privado y uno público, uno cotidiano y uno escénico, diferentes dimensiones que son vividas y habitadas por el cuerpo del actor que al mismo tiempo ocupa otro cuerpo, el del personaje (2019, p. 1).

El autor afirma que el cuerpo en escena promueve “la emergencia de impresiones sensoriales, emociones, hábitos, conductas, patrones de movimientos y otros fenómenos, que se ponen de manifiesto en el acto creativo” (p. 3). Y es por esta razón, que se transforma en un cuerpo presente, consciente y con intención, que al ser observable y observado visibiliza cada detalle que transcurre en escena. Con respecto a la presencia y la consciencia que adquiere el cuerpo en escena, nos referimos al desarrollo de una inteligencia sensorial y emocional, que les permita a los intérpretes poder reaccionar de manera creativa y activa en el territorio escénico (p. 3). Desde este lugar, puedo definir este concepto como aquel cuerpo, que, con su sola estancia en el escenario, comunica, que permite que el espectador visualice una intención proyectada desde este cuerpo por el intérprete.

De igual forma, Cabral afirma que el cuerpo en escena se interpreta desde el gesto, como un signo que siente, expresa y habla y que es experimentado por el público durante el transcurso de las acciones escénicas y las intenciones que devienen de las mismas en el escenario. Además, el autor afirma que este desarrolla una escucha constante para “operar a

través de la atención-intención, un conjunto de signos que correspondan a una lectura coherente entre lo que sucede en escena y lo que el espectador”. (2019, p. 6). Es así, que, para Cabral, proyectar un cuerpo en escena, es habitar un cuerpo ajeno, dentro del propio, que posee las cualidades necesarias para la creación escénica, y que puede dar vida y ser orgánico durante la historia que se interpreta.

Por otro lado, para María José Sánchez Montes, en el libro *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo* sostiene que se debe valorizar el cuerpo en escena, más allá de la función del ser el medio o sostén de la palabra o el diálogo, ya que funciona también, como volumen y entidad plástica tridimensional (2004, p. 13). Esta afirmación nos hace identificar el lugar de pasividad que se le ha adjudicado al cuerpo escénico y contribuye a reflexionar sobre la agencia que se le tiene que otorgar al cuerpo, como integrante también de la acción escénica.

Por último, encontramos que, debido a las diversas definiciones que se tienen del concepto de “cuerpo en escena”, concluyo que las definiciones se asemejan en que el cuerpo en escena es más que solo el portador o contenedor físico del personaje que da pie a la expresión vocal y a la palabra, ya que su sola presencia, así como sus movimientos y sus gestos, llena de significados el escenario. El cuerpo genera sentido por su relación intercorpórea, por su relación con el mundo en el que está, y su contexto. Del mismo modo, comprendemos lo que constituye un cuerpo en escena, elementos tales como la escucha, la presencia, la atención, la intención, entre otros, ocasionan que se genere algo dentro del espectador, que permite resignificar su función.

Ahora definiré qué significa un “cuerpo envolvente” para esta investigación. Considero de gran relevancia conceptualizar este término debido a que será la categoría desde la cual analizaré los cuerpos femeninos que proponen las dramaturgas, desde esta definición que construyo, analizaré las obras. Defino como cuerpo envolvente, aquel cuerpo escénico

que rodea o capta a su interlocutor, un cuerpo que resulta interesante ya que atrae la atención de su interlocutor. De la misma manera, lo defino como algo que llama, invade y/o valga la redundancia envuelve a su entorno, se apropia del espacio.

1.2.2 Lo histórico en escena

Sobre la representación de la historia en escena, encontramos que este recurso es utilizado en la dramaturgia como una relectura de un acontecimiento histórico. Asimismo, la autora Beatriz Pastor, sostiene que cuando se recurre a hablar del pasado, se realiza desde un discurso en el que “concepción del mundo y unos modos de representación que resultan en la creación de una serie de mitos y modelos que muy poco tienen que ver con la realidad concreta que pretenden relatar y revelar” (Pastor, como se citó en Dolle, 2014, p. 122).

De la misma manera, se debe transmitir en la obra una reflexión o toma de conciencia para observar de manera diferente nuestra actualidad (Dolle, 2014, p. 127). Este enunciado se desarrolla más adelante por la misma autora Verena Dolle (2014) de manera que “esta etiqueta, típica del romanticismo teatral, expresa una ficcionalidad historicista, es decir, la reconstrucción de acontecimientos del pasado desde los valores estéticos e ideológicos del presente de la escritura, sin pretensiones de veracidad histórica”. (p. 253). Con esta última cita, entiendo que el recurso de utilizar la historia en el teatro contribuye a reconstruir y reivindicar un acontecimiento histórico desde los valores del presente en el que se escribe, a pesar de no ir acorde a la historia original.

Adicionalmente, el historiador Georges Duby, sostenía que todo aquel intento que se realice con el fin de revivir el pasado, lleva necesariamente a un tipo de discurso (2013, p. 1), es decir tenían un mensaje específico que comunicar. Por otro lado, la autora Verena Dolle, pone énfasis en el abordaje de ciertos temas, Dolle sugiere que una actualización dramática de la historia, de lo cual, se sigue hablando porque se sugiere que los márgenes sociales de la Conquista y la Colonia se mantienen hasta la actualidad y las prácticas de dominación

también. (2014, p. 253). Con esta última afirmación de Dolle, tal como se mencionó en el Estado del arte, muchos de los patrones sociales y culturales de este periodo histórico se preservaron por un largo periodo, es por eso que diversos autores decidieron incidir desde la escritura en estos hechos y reescribir una nueva narrativa que permita resignificar estos hechos históricos del Perú.

Finalmente, concluimos con una cita del crítico Roland Barthes “el arte puede y debe intervenir en la historia” (1964, p. 52). En relación con este último enunciado, podemos vincularlo con el recurso que utilizan nuestras dramaturgas al usar a dos personajes históricos tales como Micaela Villegas e Hima Sumac, y la resignificación y revaloración de su historia, para poder identificar qué patrones se siguen repitiendo sobre la mujer peruana, sobre lo cual profundizaré en los capítulos en los que analizo las obras.

1.2.3 Estrategias dramáticas

Con respecto a las estrategias dramáticas, definiremos los diversos conceptos que sostenemos, son usados como estrategias por las dramaturgas Clorinda Matto de Turner y María Jesús Alvarado en sus respectivas obras.

1.2.3.1. El recurso del silencio en contraposición con la palabra. Para Jacques Lecoq, en todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra. Estos dos aspectos, define Lecoq, se categorizan en el “Antes”, de emitir la palabra y “después”, ya que el personaje se encontrará en distintos estados en ambos momentos (1997, p. 51). De la misma forma, el autor sostiene que el verbo, surge a partir del silencio, y que, de igual manera, paralelamente, el movimiento nace de la inmovilidad (p. 52). Con esto, puedo definir desde una primera instancia que el silencio acciona, y que es más que solo la ausencia de palabra, si no que al igual que esta última, está constantemente comunicando.

En el texto de la autora Maria-Francoise Deodat-Kessedjian, se afirma que la funcionalidad del silencio concierne asimismo al personaje, en la medida en que este oculta un dato importante a uno o varios personajes (1999, p. 19). Es decir, adquiere mayor utilidad cuando funciona también, como agente y es un medio para ocultar activamente información. Asimismo, Pierre Larthomas, (1972) afirma que los silencios, como ausencia de palabras o como pausa, significan y forman parte del dialogo, y que, resultan igual de relevantes que la palabra misma, ya que, también pertenece a la construcción del personaje. Forma parte de aquellos signos propios del emisor-personaje, del mismo modo que los ademanes o el lenguaje articulado (Larthomas 1972, como se citó en Deodat-Kessedjian, 1999). De la misma manera, afirma que “un personaje que permanece mudo en el escenario puede adquirir gran consistencia y determinar, sólo con su presencia silenciosa, las acciones de los demás” (1999, p. 15). En estas afirmaciones, podemos observar de qué manera se releva la participación activa en escena, es decir, el silencio no solo tiene la capacidad de comunicar, sino que, también puede transformar la atmósfera o las acciones de su entorno. Finalmente, concluimos que el silencio, en el teatro, también significa y comunica, y tal como sostiene Deodat-Kessedjian, es una manifestación de la palabra. (1999, p. 15).

Disociamos este concepto del anterior recurso sobre el silencio, ya que el anterior lo categorizo como el elemento utilizado por el personaje en escena y su significado. Más este último, como un recurso utilizado desde la perspectiva dramática.

Este elemento es utilizado por el dramaturgo/a para incitar al espectador a hacer suposiciones para poder llenar el vacío de información en el discurso teatral. El dramaturgo, utiliza la supresión de información, o las revelaciones relevantes hasta el desenlace de la obra y capta la atención del espectador, lo hace elaborar hipótesis y participar activamente. Asimismo, con relación al silencio, se dispone de dos recursos teatrales que permiten establecer una comunicación directa entre el personaje y el espectador, revelando para sí

mismo y el público, un dilema o una emoción, lo que influye en la trama o en las características del personaje.

La autora Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (1999) considera que estos recursos equivalen a silencios y, según el crítico teatral Pierre Larthomas “permiten hacer sensible el desfase entre el pensamiento y lo dicho” (Larthomas 1972, como se citó en Deodat-Kessedjian, 1999, p. 54). De la misma manera, se sostiene que el silencio dramático, asume un doble papel funcional que consiste en la acción y en la construcción del personaje. (Deodat-Kessedjian, p. 55). Es importante poder destacar estas últimas afirmaciones, ya que, de esta manera, podemos acercarnos de una forma más específica a las decisiones que tomaron dramáticamente las autoras escogidas, y poder entender el porqué de estas.

1.2.3.2. El diálogo

El diálogo, para John Howard Lawson, funciona como la extensión de la acción. Es decir, cuando el intérprete habla, está accionando, ya que requiere esfuerzo físico y proviene de la energía. Asimismo, el autor sostiene que la palabra contribuye a intensificar la acción del personaje en la obra: “la palabra sirve para ampliar el alcance de la acción, la organiza y extiende lo que la gente hace” (1976, p. 441). Para Howard, la palabra dramatiza fuerzas que no vemos, es decir, puede reflejar el impacto real de los hechos transcurridos en una escena, lo que se ocasiona a través de la representación del color y del sentimiento de la realidad en el diálogo que genere una sensación física en el espectador (p. 442). Este concepto es de gran relevancia para el análisis ya que es una de las herramientas que usan María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner para cuestionar a través de sus personajes, el patriarcado de su época.

1.2.3.3. Construcción del personaje

La construcción de personaje como estrategia dramática, según la autora Isabel Cañelles, es imprescindible debido a que, sobre ellos, está el peso de la narración y el

argumento de la obra, es decir, son responsables de la coherencia y de la lógica interna del texto. Es por esta razón, que Cañelles sostiene que el dramaturgo debe profundizar hasta en sus dolores más ocultos, sus inclinaciones, sus procesos emocionales y psicológicos y las razones de sus acciones (1999, p. 78). De la misma forma, la autora sostiene:

Precisamente esa rebeldía del personaje, que en principio puede resultar una incomodidad para un tipo de novela que exige ante todo acción, es lo que proporciona una tercera dimensión -la de la profundidad-, el eje por el que el lector resbalará del mero entretenimiento a una actitud más reflexiva frente a la vida y ante sí mismo (p. 80).

Lo que nos remite a la construcción de las protagonistas de las obras que analizaremos, y la rebeldía que caracteriza a cada una, lo que expresa su humanidad. Considero este aspecto de gran importancia ya que, al acercarnos a la construcción de personaje, podemos también entender el porqué de la composición de estos, y las intenciones de las dramaturgas.

Asimismo, Cañelles también afirma, en el caso de la construcción de los personajes “héroes” que estos, a pesar de esta gloriosa categorización “no dejará de tener sus momentos de duda, oscuros secretos que lo manchan de la infamia, tentaciones no vencidas, flaquezas perdonables”. El objetivo, menciona la autora, debe ser que tanto el escritor, como el lector, debe poder identificarse y empatizar con el personaje y sus debilidades, que lo pueda encontrar humano (p. 82). Lo que podemos vincular con nuestra heroína trágica “Hima Sumac”, quien, a pesar de su posición de noble princesa inca, y que, hacia el final de la obra, termina siendo la heroína de la trama, también tiene conflictos y dilemas personales, lo que la llevan a cometer errores.

Finalmente, con lo expuesto en este capítulo, daré paso a la presentación de mi segundo capítulo: La metodología, en el cual explico de qué manera realizaré los procesos artísticos y análisis necesarios para los objetivos de esta investigación.



Capítulo 2. Metodología

El presente capítulo, tiene como objetivo dar a conocer las herramientas que se pusieron en práctica para el desarrollo de esta investigación. Es por esta razón, que presentaré la metodología que se utilizó para el objetivo de este estudio, en el cual, además, utilizo como una de las herramientas la exploración a través de mi cuerpo y mi voz. A continuación, en el subcapítulo 2.1, desarrollaré el modelo de la metodología que realicé, y, de la misma manera, las razones por las cuales, opté por elegir este tipo de metodología. En el 2.2, el diseño metodológico de esta investigación y, profundizo sobre las herramientas elegidas subdividiéndolas en hallazgos, para, finalmente, reflexionar sobre algunas consideraciones finales de la metodología.

2.1 Tipo de investigación y mi lugar como investigadora

El presente estudio es una investigación sobre las Artes Escénicas, de carácter cualitativo, transversal y analítico-descriptivo. Asimismo, hice uso de una herramienta escénica de carácter exploratorio como complemento para esta investigación. De igual modo, desde mi lugar de investigadora y performer, me situó en la creación en escena y lo que esta genera para el recojo de información que solo podrá generar resultados a partir de la acción en escena. Así, entre las herramientas de mi metodología utilicé un laboratorio personal de investigación e interpretación junto a material de registro audiovisual como videos e imágenes, análisis de las obras dramáticas elegidas para esta investigación y búsqueda de archivos del siglo XIX al siglo XX acerca de las dramaturgas escogidas como fuentes primarias.

De la misma manera, este trabajo busca, a través de mi experiencia personal como actriz, a través de mi cuerpo y mi voz, poder encontrar diversas posibilidades de interpretación, y, con eso, poder dar pie a nuevas reflexiones que nos permitan ver en escena,

lo que nunca se representó, y, a su vez, poder identificar lo que evoca en mí, como actriz, y a la vez, como artista e investigadora.

Asimismo, con este mismo fin, encontramos de gran relevancia documentar todo el proceso creativo a través de un registro audiovisual, lo que nos posibilitará observar y analizar desde afuera, la información que nos dan hoy los personajes de La Perricholi e Hima Sumac, a través del cuerpo y la voz, desde la aproximación a las obras dramáticas de la época en que fueron escritas.

2.2 Diseño metodológico de la investigación

Para esta investigación propuse tres herramientas que me permitieron generar y acceder a la información requerida para el análisis y desarrollo del estudio, las cuales se presentarán y desarrollarán a continuación. La primera, el laboratorio personal de creación de personajes, a través de mi cuerpo y voz. La segunda, el análisis de las obras “La Perricholi” e “Hima Sumac” y de las estrategias dramáticas utilizadas en ellas, y, la tercera, la aproximación a los archivos de primera mano sobre María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner, autoras escogidas para la investigación.

2.2.1 Laboratorio personal “Evocar la envolvencia de un cuerpo y una voz”

Se realizó un laboratorio personal para abordar, desde el cuerpo y la voz, aquello que no puede ser descrito teóricamente. Según Ana María Tamayo Duque, define la categoría “cuerpo” como un ente que codifica experiencias e ideas, crea signos y transmite conocimiento, a través de la invención y reinención de identidades (Tamayo, 2012, p. 2). Lo que resulta necesario para esta investigación, debido a que, a través del cuerpo y de la evocación de diversas identidades (personajes) en escena, codificando experiencias generaremos el conocimiento requerido para esta investigación.

El uso de este laboratorio personal tuvo como objetivo poder explorar a través de mi experiencia como actriz, y del uso de las herramientas que dispongo como artista escénica, es decir, a través de mi cuerpo y mi voz, qué genera en escena representar a dos personajes femeninos históricos escritos con el objetivo de quebrantar lo que se esperaba de su género en su época. Consideré pertinente y necesario, trabajar desde mi propio cuerpo y voz, y no recurrir a otras artistas escénicas ya que mi objetivo era poder recopilar a través de mi propia experiencia la información que encontraba al construir a partir de lo que me generaban los personajes de las obras de María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner.

Asimismo, me propuse trabajar con dos escenas de la obra de Alvarado, y una escena de Matto de Turner, para, a través de ejercicios escogidos que se explicarán más adelante, poder llegar a una aproximación más precisa de lo que se esperaba de los personajes principales de estas obras al ser representados. Las escenas escogidas de “La Perricholi”, fueron la escena entre Micaela y el Virrey de la Jornada undécima y la de la Jornada décima tercera. Por el lado de Hima Sumac, se eligió la escena V del acto tercero, en la que la protagonista se encuentra con los personajes Don Luis, Yanañahui, Félix y los soldados.

Tabla 1*Diseño de Laboratorio*

Laboratorio	Objetivos	Sesiones	Requerimientos	Instrumentos de recojo de información
Ejercicio de construcción de personajes de Jorge Eines.	Explorar a través de la Técnica de Eines, lo que evoca en el cuerpo y la voz al representar la escena.	2 sesiones	Cámara de video Laptop Escenas escogidas de las obras dramáticas.	Grabación de video Imágenes Capturadas Experiencia redactada en un documento en línea
Exploración a través del método Laban	Identificar cómo se crea la corporalidad y voz de ambos personajes a través del ejercicio Laban.	1 sesión	Cámara de video Laptop Información sobre el método Laban	Grabación de video Imágenes Capturadas Experiencia redactada en un documento en línea
Exploración a través del ejercicio de construcción de personajes de elementos: fuego, agua, aire y tierra.	Terminar de afinar, a partir de este ejercicio, la construcción del cuerpo y de la voz de Micaela e Hima Sumac	1 sesión	Cámara de video Laptop Muda de ropa	Grabación de video Imágenes Capturadas Experiencia redactada en un documento en línea
Construcción de escena: Viaje del personaje.	Concretar, luego de los ejercicios seleccionados, la construcción de ambos personajes, a través de la representación de una escena por cada uno.	1 sesión	Cámara de fotografías Cámara de video	Grabación de video Imágenes Capturadas Experiencia redactada en un documento en línea
Análisis dramático obras dramáticas “La Perricholi” e “Hima Sumac”	Analizar por escrito personalmente las obras escogidas, reflexionar sobre investigaciones sobre las mismas (obras).	4 sesiones de análisis textual de obras dramáticas.	Laptop Obras dramáticas elegidas. Trabajos e investigaciones sobre obras escogidas.	Obras dramáticas “La Perricholi” “Hima Sumac” Tesis, Investigaciones, Artículos, analizando ambas obras.

El diseño de este laboratorio personal constó de cinco sesiones, las cuales dividí en ejercicios de construcción de personaje: Técnica de interpretación de Jorge Eines (2), Método Laban (1), Construcción a través de los elementos (1) y Viaje del personaje (1), herramientas que considero necesarias y claves para una construcción de personaje desde el cuerpo y la voz. Según mi proceso personal ya que me ha permitido enfocarme en la exploración profunda de la psicología de mis personajes y su relación con el texto. Asimismo, me ha permitido introducirme en el mundo de cada personaje elegido, y comprender de manera profunda su psicología, motivaciones, emociones y comportamientos. Siguiendo por la misma línea, conté con un elemento de registro audiovisual para registrar el proceso creativo. Por último, en esta primera herramienta, pudimos descubrir y encontrar diversas posibilidades corporales y vocales de los personajes analizados, pudimos observar y analizar de qué manera el cuerpo y la voz funcionan como un instrumento para comunicar, a través del tiempo, la intención de las dramaturgas. Asimismo, resultó una gran fuente de hallazgos significativos para la estructuración y posterior desarrollo de la información encontrada. Por último, este proceso metodológico, contribuyó de manera personal a poder, como artista, desenvolverme en un espacio como actriz y directora de mí misma, y, de esta manera, poder explorar las diversas posibilidades que me da la escena, para descubrir las diferentes realidades que me da un texto dramático.

2.2.2 Análisis de las obras “Hima Sumac” y “La Perricholi”

La presente herramienta se diseñó para realizar el análisis desde una perspectiva dramaturgica. Se analizaron las obras “Hima Sumac” y “La Perricholi”, para poder ver, desde las estrategias empleadas e identificadas tales como “construcción de personaje”, “silencio dramático” el “diálogo”, y de qué manera los personajes protagónicos de Micaela Villegas e Hima Sumac, desafían y rompen los roles de género a los que estaban doblegadas las mujeres peruanas en la época de transición del siglo XIX al siglo XX en el país. Decidí analizar estas

obras desde las categorías “cuerpo envolvente”, “cuerpo en escena”, “palabra” y “silencio”. Y, observar a partir de las estrategias identificadas, cómo se construye y se muestran estas categorías, para identificar, de qué manera rompen con los esquemas del concepto de mujer, en ambas obras, de forma distinta, de acuerdo con lo que vive y necesita cada personaje.

Finalmente, a través de esta herramienta, pude acercarme también, a través de una mirada dramaturgica (como la de nuestras autoras), a la elaboración de esta obra, de las motivaciones de sus personajes, lo que transmiten al espectador y lo que generan dentro de sus respectivas obras, en su entorno, y a los personajes con los que interactúan.

2.2.3 Revisión de archivo de las dramaturgas

En este aspecto, tuve como objetivo de tener un acercamiento más profundo a tanto el contexto histórico social de María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner como de sus proyectos, su historia de vida, sus proyectos, las problemáticas que las aquejaban y el discurso que las identificaba y compartían.

Considero de gran importancia poder profundizar en los archivos de ellas, ya que considero que el arte que hacían estaba conectado con los discursos que sostenían, las luchas que defendían, y los proyectos que ejecutaban socialmente. Me parece importante detenernos y reflexionar sobre esta herramienta, porque me parece pertinente realizar una asociación o conexión, entre las obras analizadas, y las posturas y principios que ellas tenían, y que están plasmadas en sus propios archivos como en el de otros.

Por último, encontré que, en mi búsqueda por encontrar información que evidencien cuáles eran las verdaderas posturas que sostenían María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner, encontré diversos ensayos, cartas e incluso conferencias en las que cuestionaban las diversas problemáticas que aquejaban al país, entre ellas la defensa al indígena, la reivindicación de los derechos de la mujer peruana, etc. Gracias a este descubrimiento, pude conectar, y entender de una mejor manera, nuestro objeto de estudio, ya que al conocer de

manera más específica, la cronología histórica y las posturas de las autoras, podemos entender mejor qué era lo que se estaba reflejando dramáticamente en las obras, que ellas presenciaban en su propia realidad, y, de esta manera, poder no solo representar, si no, aproximarnos a las razones que tuvieron estas autoras al crear estos personajes disruptivos para la representación.

2.3 Consideraciones finales

En el desarrollo de la metodología de este capítulo, hemos podido observar de qué manera una investigación sobre las artes escénicas puede complementarse con un laboratorio, y cómo, de esta manera, poder generar conocimiento y poder descubrir la información que no me daba los textos académicos, y poder pasar por la experiencia escénica para tener un mejor entendimiento de nuestro objeto de estudio, desde el cuerpo. Asimismo, desde mi lugar de actriz, fue una experiencia difícil al principio, y al mismo tiempo novedosa, interpretar y dirigirme a mí misma, a la vez que tenía que analizar lo visto en el contenido audiovisual registrado en escena. Sin embargo, las diversas herramientas escénicas utilizadas en el laboratorio contribuyeron a mi enriquecimiento como actriz, y también, como investigadora, al utilizar mi propio cuerpo y mi propia voz como fuente de información.

Capítulo 3. Dos heroínas de su época, reivindicando a otras

El presente capítulo tiene como objetivo analizar de qué manera, desde los personajes históricos elegidos por las dramaturgas, existe un cuestionamiento a la sociedad patriarcal sobre la situación de la mujer en el período de transición del siglo XIX al siglo XX en el Perú. Con este fin, dividiré el capítulo en una sección por personaje. Asimismo, además de analizar a los personajes históricos reales que son usados como referencia y reivindicados en los dramas, también observaré la mirada de las autoras sobre las luchas que defendían, e investigaciones realizadas con anterioridad sobre las obras dramáticas. En el subcapítulo 3.1, desarrollaré la figura de Hima Sumac, como “heroína”. En el subcapítulo 3.2, analizaré la construcción de “heroína” en la obra *La Perricholi*, para, finalmente en el subcapítulo 3.3 analizar los hallazgos y similitudes en ambas obras.

3.1 Hima Sumac: La resurrección de una heroína histórica:

En el presente subcapítulo desarrollaré la idea del personaje de “Hima-Sumac” bajo el concepto de heroína en la obra. Elegí el concepto de “resurrección” para referirme al rescate de este personaje de manera simbólica, debido a que el personaje ya estaba presente en la obra “*Ollantay*”, donde ella es la hija del personaje principal, sin embargo, hay una revalorización de su personaje en la obra de Matto, ya que no solo es la protagonista de este drama, si no que ahora es quien rescata y protege el tesoro de los Incas. Además, la resurrección se relaciona con el concepto de heroína en la transformación de Hima Sumac en la heroína central de la obra al luchar por la protección de la herencia cultural de su pueblo. Estos conceptos y la revalorización de este personaje lo iré desarrollando con ejemplos seleccionados de la obra, luego de analizar la escritura de la autora de “Hima Sumac”.

Clorinda Matto de Turner fue una escritora bastante comprometida con el progreso de la sociedad peruana y estuvo relacionada con la vanguardia de la época. Así mismo, Matto

creía firmemente en el poder transformador de la educación, a pesar de resultar una víctima de la sociedad que pretendió reformar. María Emma Mannarelli afirma que “Matto era consciente de que pro-mover la educación de las mujeres apuntaba a ensanchar el espacio público con nuevas voces, y que estas incomodarían a los patriarcas acostumbrados a monopolizarlo” (2020, p. 103). Siguiendo por la misma línea, Matto de Turner sostenía que la instrucción de la mujer era fundamental para el progreso del país ya que, negarle el derecho a la educación a las mujeres peruanas era una de las principales causas del atraso del Perú, según Ursula Arning (2010).

De igual manera, el ideal de Matto de Turner con respecto a la situación social de la mujer de su época sostenía que esta tenía tanto a la dignidad como a la libertad y trabajo como el hombre: “no sólo dan hijos a la patria, sino, prosperidad y gloria. Con escuelas profesionales que robustecen su dignidad, se liberarán de la esclavitud del padre, del hermano, del marido” (BMP, p. 311). También, afirmaba que el ámbito legal era uno de los aspectos que también oprimían y discriminaban a la mujer peruana: “la ley ha garantizado á la mujer contra los abusos que correa las sociedades donde se la mira como un ser inferior al varón” (Matto, 1885, como se citó en Arning, 2010).

En la época del tránsito al siglo XIX, los debates sobre los derechos de las mujeres eran prácticamente monopolizados por la hegemonía masculina, lo que resultaba en la exclusión de las mujeres de cualquier participación y expresión escrita en asuntos que les incumbían directamente. No fue hasta 1860 cuando las mujeres lograron obtener el derecho de expresar sus opiniones y plasmarlas por escrito. Además, que, en aquel entonces, existían muchas limitaciones y prejuicios a las que las escritoras se enfrentaban. Por ejemplo, en la ciudad de Cuzco, ciudad natal de Clorinda Matto de Turner, existían aún más obstáculos para estas “por entonces, y mucho más en el Cuzco, sólo se esperaba de la mujer actividades caseras y religiosas” (Arning, 2010), lo que nos puede dar rastros de la situación social a la

que estuvo limitada Clorinda Matto durante sus primeros años de vida. Sin embargo, la autora Ana María Rossi sostiene que la producción escrita de Clorinda Matto está focalizada en una intencionalidad social: “en su narrativa, aparecen reiteradamente los temas que siempre le preocuparon, por ejemplo, los indios y las mujeres como blanco del sometimiento, la explotación y la crueldad”. (2021). Es decir, la autora plasmaba a través de sus letras las limitaciones que vivía y observaba en los más vulnerables del país, lo que se percibe en Hima-Sumac, su única obra dramática.

Asimismo, pese a la difícil inserción de las mujeres peruanas en la escritura, ya que eran características opuestas las que poseía una “mujer o dama de bien” y una escritora, “la sola presencia de “la escritora” fue toda una revolución en el campo cultural” (Rossi, 2021). Del mismo modo, con obras como la de Hima Sumac, con un significado histórico, pudo reivindicar a las mujeres y al pueblo indígena en un país que aún reprimía sus derechos, lo cual se desarrollará a continuación.

Hima-Sumac, obra teatral de Matto de Turner escrita en 1890, basada en la leyenda histórica de Juana Manuela Gorriti “el tesoro de los Incas”, es un ejemplo del uso del teatro “como escenario de auto-exploración, auto-revelación y también como una experiencia pública y colectiva de la articulación de características y valores nacionales” (Berg, 2010). Asimismo, es un drama histórico en tres actos, estrenado en la ciudad de Arequipa el 16 de octubre de 1884. Pertenece a la tradición Ollantay, obra de teatro que se considera una de las más importantes en la literatura y tradición cultural de los incas, y fue publicada en 1892 por la imprenta fundada por Matto de Turner “La Equitativa”. Considerada una obra de carácter dramático, aborda temáticas como el amor, la traición y la patria, “la protagonista, una joven india, se enamora de un pérfido español, y debe enfrentar el dilema de elegir entre aquel y el guerrero inca que debía ser su prometido” (Rossi, 2021).

De la misma forma, la autora afirma que esta obra fue creada con el fin de enfatizar y promover la unidad nacional en el país, ya que, después de la Guerra del Pacífico, resultaba necesario este sentimiento en la nación, para minimizar el impacto que tuvo la derrota ante Chile. Rossi sostiene que la producción del drama se organizó con el objetivo de celebrar la partida de los soldados chilenos, es decir “la recuperación y la transmisión de las raíces culturales indígenas” (2021).

Sin embargo, este drama posee un origen histórico detrás. Si bien es cierto, el personaje de Hima Sumac, no existió en la realidad peruana, proviene del drama histórico Ollantay. Obra en la que Hima Sumac, es la hija de Ollanta, un general inca de origen humilde y la princesa Cosi Coyllur, hija del inca Pachacútec:

Ollantay es una épica patriótica, una celebración al valor, insurrección, liberalismo y a las vicisitudes de la fortuna, y también es el relato de una jovencita con coraje, Hima Sumac, que se atreve a denunciar la injusticia. Es Hima Sumac quien revela la verdad al nuevo Inca, Túpac-Yupanqui, y logra liberar a su madre encarcelada y reunirla con su esposo, Ollanta, que es restaurado a favor después de diez años de exilio (Berg, 2010).

Con respecto a este drama, su representación pública fue polémica en el país, tanto en el siglo XVIII como en el siglo XIX, ya que fue en el pueblo de Tinta, en donde vivió Matto de Turner luego de casarse, donde Túpac Amaru, el jefe de la gran rebelión de 1780, presidió la ejecución del corregidor Antonio de Arriaga, tras ser espectador de la representación del drama histórico “Ollantay”. Debido a que se asoció este hecho a la muerte de Arriaga por Túpac Amaru, es que “para evitar otras insurrecciones indígenas, las autoridades españolas prohibieron todo lo que trajera el recuerdo del pasado incaico; la representación del Ollanta no volvió a producirse” (Ripoll, p. 423). Asimismo, la representación de Ollantay fue restringida también durante el contexto bélico de la guerra del pacífico. Según Mary G. Berg

“Matto estaba bien consciente de la resonancia inflamatoria de su mención”. Es por esta razón que el resurgimiento del personaje de Hima Sumac, como “heroína de la resistencia indígena a la presencia invasora y represiva de los extranjeros”, causó un fuerte impacto en el público peruano (2010).

Hima Sumac, en la versión de Clorinda Matto, es una obra que relata la historia de la princesa hija del noble Cacique Yanahuari, la novia prometida del guerrero quechua Túpac-Amaru, quien, en medio de un triángulo amoroso, se enamora de Gonzalo, un español quien la pretende con el objetivo de acceder a la ubicación del tesoro de los Incas que Hima Sumac custodia:

Hima-Sumac está ambientada en Cusco en el periodo colonial. la obra se centra en el dilema amoroso que enfrenta la protagonista. Sin embargo, el tormento que siente la princesa no se debe únicamente a un asunto carnal, sino que involucra su lealtad hacia la patria al ser guardiana del secreto de sus ancestros. Finalmente, la princesa cumple con llevarlo a la tumba. Con Hima-Sumac, muere también la realeza inca y los integrantes de la rebelión tupacamarista a manos de los españoles. (Arteaga, 2022, párr. 2).

Es en esta obra que encontramos presente la postura de Matto de Turner, ya que la mujer se encontraba en el centro de las decisiones trascendentales. Asimismo, tal como se observa en la obra Ollantay, donde la obra lleva el nombre del personaje principal, Ollanta, en la obra Hima Sumac, el título lleva el nombre de una mujer, que es además la protagonista, lo cual es significativo, ya que resalta la importancia y centralidad del personaje femenino en la trama. Este enfoque subraya el potencial y la relevancia de las mujeres en la transformación y el destino de su comunidad, colocando a una mujer en el centro de la historia como agente de cambio y figura fundamental en la narrativa, lo que marcaba la

diferencia ya que estas obras con títulos de mujer eran escritas, además, por mujeres como en el caso de las autoras Alvarado y Matto de Turner, algo que no era común en la época.

Hima-Sumac es presentada como una mujer humilde y vulnerable, pero cuya decisión tiene el peso de definir el futuro de la raza indígena (Viale, 2010, p. 32). En su drama, Matto toma al personaje de la princesa inca Hima Sumac y al del español Gonzalo de Espinar con la idea de representar el pasado colonial y la subyugación indígena como consecuencia de la presencia española en el Perú. Además, según la autora Celeste Viale, la obra Hima-Sumac, presenta a su protagonista “cargada de pasión, enfrentado su destino como respuesta, primero a los dictados de su corazón y asumiendo después, las consecuencias de su equivocación”. La obra relata a una mujer que tiene la misión de conservar la riqueza de su familia que, al cometer un error, es sometida a juicio. Esto expone también el peligro al que se enfrenta la mujer ante la posibilidad de error (Viale, 2010, p.36).

El personaje principal es una princesa inca, cuya descendencia proviene directamente de ellos. Hima-Sumac se halla en una disputa entre su amor por un español, Gonzalo, y Túpac Amaru, quien significaría la patria: “Gonzalo y Túpac Amaru; mi amor y mi patria, el placer y los deberes, ¡ah! Ellos se disputan mi tranquilidad” (Matto, 1892). La protagonista se debate entre su deseo personal y los deberes y responsabilidades hacia su país y su identidad cultural. Por un lado, Gonzalo representa el amor y su pasión, mientras que Túpac Amaru, los ideales patrióticos y la lealtad hacia su pueblo y sus raíces. Es de esta manera que, durante el contexto histórico y social del siglo XIX en Perú, momento en el que se escribió la obra, la influencia de la cultura española y el proceso de mestizaje generaron problemas de identidad y conflictos entre los valores tradicionales y los ideales de independencia y libertad, es por esta razón que el personaje de Hima-Sumac representó los dilemas y desafíos que enfrentaban muchos peruanos en ese tiempo.

Asimismo, cuando gana la pasión y el amor que le tenía a Gonzalo, es engañada por él y revela la posición del tesoro de sus ancestros, lo cual la conduce a cometer el error trágico que ocasiona su final. Hima-Sumac asume las consecuencias de sus actos con valentía porque su alma se ha visto fortalecida a raíz de la traición. De igual manera, la princesa se atreve a denunciar la injusticia y revela la verdad al nuevo inca, Túpac-Yupanqui, para luego liberar a su madre quien estaba prisionera y se reuniría con su esposo, Ollanta: “la resurrección de Hima-Sumac como heroína de la resistencia indígena a la presencia invasora y represiva de los extranjeros parece haber sido un reto al público” (Berg, 2010). Es de esta manera que encontramos que Matto de Turner coloca a Hima-Sumac como una figura de heroína patriótica, denominada también como la heroína joven, indígena, y princesa peruana.

Esta elección permite a Matto de Turner construir sobre la necesidad de tener una heroína joven para la patria en ese momento. Ser una heroína joven en ese contexto histórico otorgaba un valor particular, ya que, podría representar, la vitalidad, la esperanza y la capacidad de resistencia de la juventud peruana frente a la opresión extranjera. Además, al tratarse de una heroína indígena, se destacaba la importancia de la resistencia y el orgullo étnico en la defensa de la patria. Asimismo, en el contexto de la Guerra con Chile, Perú enfrentó una dura derrota militar y ocupación territorial por parte del ejército chileno. Es debido a esto que, en un momento de guerra y ocupación, el uso de una heroína joven en la narrativa literaria sirvió como un símbolo de inspiración y esperanza para el pueblo peruano, invitando a la reflexión sobre la importancia de la resistencia y la preservación de la identidad en situaciones de crisis.

La figura de Hima-Sumac como una heroína joven encarna la idea de la valentía y el sacrificio por el bienestar de la nación, lo cual podía inspirar a otros jóvenes a unirse a la lucha y fortalecer el espíritu de resistencia. En resumen, la elección de Matto de Turner de configurar a Hima-Sumac como una heroína joven en su obra respondía a la necesidad de

tener un símbolo patriótico que representara la esperanza y la resistencia en un contexto de invasión extranjera y afirmara la identidad y el orgullo nacional.

Por esta razón que Matto destaca el protagonismo femenino de Hima-Sumac, sin embargo, debía mantener los parámetros que correspondían al modelo tradicional patriarcal para que pueda ser recibido públicamente. Esta presencia del modelo tradicional de lo que se esperaba de la mujer en aquella época la encontramos en el siguiente ejemplo, acercándonos al final de la obra:

HIMA-SUMAC.- Gonzalo; yo prefiero perder mi alma á perderte; (APARTE)
(Sombras augustas de la ciudad subterránea, voy á quebrantar nuestro terrible juramento por el amor de un hombre). ¿Has oído hablar del tesoro y del secreto de los Incas?

GONZALO.- Sí.

HIMA-SUMAC.- Nosotros le poseemos. Mi padre Cacique legítimo, guardaba, hasta hace poco, una de las cien llaves, que ahora tengo yo por ser la heredera única.

GONZALO.- (CON SORPRESA Y ALEGRÍA DISIMULADA) Tú la tienes?... tú?

HIMA-SUMAC.- Sí... Y ahora dime que no irás á buscar la muerte, dime que no me abandonarás por otra mujer; dime que eres mío (CON CALOR) dime que me amas; para que tus palabras ahoguen en mi corazón la voz de los remordimientos que se levantan (Matto de Turner, 1892, p. 26).

Este fragmento demuestra cómo Matto de Turner mantuvo ciertos parámetros de lo que se esperaba de la mujer en la época en que escribió la obra, como la visible subordinación ante el amor masculino, la excesiva preocupación por la fidelidad masculina y el amor romántico como objetivo central. Lo que observo en la dinámica de la escena con el

personaje de Gonzalo, a pesar de estar abogando por un mayor protagonismo femenino, lo que permitirá dar cuenta quizá de la presión externa de ajustarse a las normas de la época y su intención de mostrar las limitaciones y contradicciones a las que las mujeres estaban sometidas.

Adicionalmente, se puede observar que Hima-Sumac se encuentra desbordada por sus emociones y esto la lleva a cuestionar su juramento y revelar el secreto de los Incas por el amor que tiene hacia Gonzalo. Esto puede interpretarse como una representación de la lucha interna de la protagonista entre sus emociones y los mandatos sociales que se le imponen. Es de esta manera que podemos observar cómo las emociones de Hima Sumac funcionan también como una forma de resistencia ante las normas restrictivas impuestas a las mujeres.

Por un lado, Hima-Sumac muestra valentía al estar dispuesta a romper un juramento sagrado por amor a Gonzalo, arriesgando las consecuencias y desafiando las normas establecidas, asimismo, demuestra empoderamiento al poseer las llaves del tesoro y secreto de los Incas, lo que implica tener un papel importante y ser la heredera única de esta responsabilidad, lo que demuestra un tipo de empoderamiento femenino poco común en la literatura de la época, ya que se presenta como una mujer valiente y empoderada, dispuesta a tomar decisiones arriesgadas, expresar sus sentimientos y luchar por lo que desea, desafiando las normas y expectativas sociales de su tiempo. Sin embargo, también se muestra vulnerable y dependiente del amor de un hombre, lo que refuerza la idea de que el papel principal de la mujer era encontrar un esposo y asegurar su futuro económico. A través de este ejemplo, podemos ver cómo Matto de Turner trató de equilibrar la necesidad de romper con los roles de género tradicionales con la necesidad de ser aceptada por la sociedad de la época, lo que muestra las limitaciones que enfrentaron las mujeres en su contexto histórico al encontrarse en conflicto entre lo personal y lo social.

Por otro lado, observamos que el discurso de Matto en defensa de la igualdad racial y de género se hace presente, a pesar de los límites patriarcales del escenario social conservador de Lima, “invierten los modelos narrativos tradicionales de la feminidad para crear un discurso distinto que promueva el empoderamiento femenino e indígena” (Austin 2018). A través de este rasgo característico de "lacrimización", es decir, utilizando su capacidad para llorar y mostrar emociones vulnerables como una herramienta para mantenerse firme, al mismo tiempo que afirma su propia autonomía y determinación, la princesa logra empoderar a su personaje y hacer respetar su decisión de callar el secreto indígena. Esto lo podemos observar en la parte final de la obra, cuando detuvieron a Hima Sumac, para que revele el secreto de su familia:

DON LUIS.- La entregarás ahora mismo.

HIMA-SUMAC.- ¿Qué dices?... imposible, la tierra la esconde.

DON LUIS.- Morirás en el suplicio después de ver los tormentos de tu padre.

HIMA-SUMAC.- Por piedad; respeta á un anciano; dame á mi la muerte; Yo soy culpable... yo merezco el suplicio porque he quebrantado un juramento terrible;... (Matto de Turner 1892, p. 31).

En este fragmento, encontramos presente el concepto de resistencia y empoderamiento de la protagonista. En la escena, la princesa Hima-Sumac es confrontada por Don Luis, quien la amenaza con la muerte y la tortura si no entrega el secreto del tesoro de los incas. Ante esta situación, Hima-Sumac muestra una actitud de resistencia y no cede ante las amenazas de Don Luis, lo que demuestra su fuerza interior y su determinación de defender sus derechos y los de su pueblo. La diferencia con Gonzalo, con quien sí cede es que ante él sí posee sentimientos, y es engañada y manipulada por él para revelar su secreto. Sin embargo, ambos personajes, Gonzalo y Don Luis, refuerzan las dinámicas de poder opresoras presentes en el contexto colonial y patriarcal de la obra. Representan la explotación

y la subyugación impuestas por los colonizadores sobre los pueblos indígenas, y complicidad de estos individuos en dicho sistema.

De igual manera, la presencia tanto de Hima-Sumac como de la tierra como símbolo, representan la resistencia y la negativa a revelar información que podría ser utilizada en contra de su pueblo y su herencia cultural. La mención de “la tierra que esconde el tesoro” también enfatiza la idea de la conexión profunda entre el pueblo y su territorio. Esta representa un símbolo de la identidad y la historia de un pueblo, es la guardiana del tesoro y representa la resistencia frente a la apropiación y explotación de los recursos culturales.

Asimismo, encontramos que la lacrimización funciona como una estrategia que puede interpretarse como una forma de resistencia y empoderamiento para la mujer en un contexto en el que está subordinada. En este caso, la princesa utiliza este estilo lacrimizado para resistir y mantener su posición y, de esta manera, evitar la entrega del secreto indígena, lo que puede interpretarse como una forma de resistir a la opresión de los españoles y mantener su autonomía. Por último, esta escena destaca la importancia del derecho a la resistencia de la mujer y su capacidad de empoderamiento en situaciones de adversidad, como es el caso en el que se encuentra nuestra protagonista. Sin embargo, a pesar de que la lacrimización es utilizada en ciertos momentos de la obra, el heroísmo de Hima Sumac se complementa con su carácter valiente y su lucha por la justicia y la preservación de su cultura son los aspectos principales que la convierten en una figura heroica en su tiempo.

El personaje de Hima Sumac representa el heroísmo nacional debido a la época que fue escrita, tal como afirmó Luis Natters en una entrevista reciente con El Comercio: “En la época en que se representó la pieza estaba en boga pensar en el heroísmo nacional no a partir de los héroes criollos ilustrados de siempre (José de San Martín o Simón Bolívar), sino a partir de los peruanos involucrados en la independencia y que no pertenecían a estos estratos de élite” (Gonzales, 2022). Siguiendo por la misma línea, Natters afirma que, en esta obra, la

autora introduce el tema de la independencia desde la princesa y el vínculo con su prometido Tupac Amaru, era Hima Sumac quien, a través de la obra de Matto de Turner, representaba a la población quechua hablante de la época como agentes importantes involucrados en la independencia del país (2022). Esto es de gran relevancia durante el contexto de la Guerra con Chile, donde hubo una lucha por preservar la identidad y la soberanía nacional frente a la invasión extranjera.

En base a lo que sostienen los autores, la elección de una princesa como heroína en la obra se puede relacionar con esta búsqueda de nuevos modelos de heroísmo. Al presentar a una princesa indígena como protagonista, se rompe con la idea de que solo las élites criollas o los líderes políticos pueden ser considerados héroes. Asimismo, al mostrar a una princesa indígena como heroína, se resalta el papel y la valía de los pueblos indígenas en la historia y se desafían las nociones de superioridad de las élites criollas. Además, la elección de una princesa permite explorar temas de género y destacar el protagonismo y la capacidad de liderazgo de las mujeres en la lucha por la libertad y la construcción de la nación.

De igual manera, la autora sostiene que en la época de la creación de Hima Sumac, el teatro romántico estaba en boga, lo que presentaba a “heroínas conflictuadas entre la pasión y el deber, entonces tomaban una decisión errónea y luego ocurría esta especie de purificación en la que mueren, se vuelven locas, enrumban o expían sus pecados de alguna manera” (Gonzales, 2022), En el teatro romántico, la purificación es un proceso en el que las heroínas conflictuadas experimentan una transformación o redención después de cometer errores motivados por la pasión. Pueden morir como una forma de expiación, volverse locas como una liberación emocional o buscar la redención a través de actos heroicos. En el contexto de la obra "Hima Sumac", es posible que la autora haya utilizado el concepto de purificación para explorar el conflicto interno y la redención de la protagonista. Hima Sumac se enfrenta a decisiones difíciles y se debate entre la pasión y el deber, lo que la lleva a cometer errores. La

purificación puede manifestarse a través de la expiación de sus pecados, como se puede observar a través su la muerte.

HIMA SUMAC.- Negras tempestades me roscan amenazadoras. Parte; cuando allí podía refugiarme. ¡Padre sol! ¿por qué no puedo decir á mi alma sigue á Tupac-Amaru mi prometido que va en defensa de la patria? ¿Por qué ese gallardo español se ha interpuesto en mi camino el día mismo en que mi padre me dice: “este es un día solemne para ti?... ¡Ah!... ¡al corazón no se le ordena cuando llega la hora de sentir y de amar; (SEN OYEN TAMBORILES) Dichosos los que se aman como las torcazas nacidas en un solo nido; desgraciada la mujer á quien le duele el corazón sin remedio, guay de la que ama á un enemigo de su patria (SE REPITEN LOS TOQUES DE TAMBORILES) Son ellos... sí... llegan. (Matto de Turner 1892, p. 11).

En esta escena, encontramos que Hima Sumac es presentada como el personaje heroico que se debate entre la pasión y el deber, lo que la lleva a cometer el “error trágico” que le traerá consecuencias en adelante. La protagonista se encuentra en una situación de conflicto amoroso entre su prometido, Tupac Amaru, quien lucha por la patria, y entre el español Gonzalo, por quien también posee sentimientos lo que la hace cuestionar su lealtad y deber ante su país, como observamos en las últimas líneas de la escena. Así mismo en esta cita, podemos observar la lucha interna de Hima Sumac entre su deber patriótico y sus sentimientos hacia Gonzalo. A través de sus palabras, se evidencia su angustia y conflicto emocional, ya que se siente atrapada entre el compromiso con su prometido y el deseo hacia un enemigo de su patria. Esta dualidad la lleva a cuestionar su propia lealtad y a reflexionar sobre su papel en el conflicto. Aunque está consciente de las consecuencias de sus sentimientos, no puede evitar experimentar dolor y conflicto interior. De la misma manera, respecto a su autopercepción como heroína, es posible que en esta escena se auto perciba

como una víctima de las circunstancias, ya que se refiere a sí misma como "desgraciada" y expresa su dolor por amar a un enemigo de su patria. Sin embargo, a lo largo de la obra, observamos como su personaje asume un papel más heroico en la lucha por su país.

Por otro lado, con respecto al debate del género de la obra, se cuestiona si es un drama histórico o romántico, lo que se sostiene que, Matto de Turner plantea reflexionar en el presente sobre un hecho histórico para el país. Dicho esto, es importante resaltar el prefacio que escribe la dramaturga "en él Clorinda Matto dice que lo que más le importa de esa obra es que trae a la memoria a Tupac Amaru y su gesta" (2022). Lo que, en la época era un hecho polémico ya que había enfrentamientos entre terratenientes y guerrilleros quechua hablantes.

De la misma manera, Vargas (2022), afirma que se buscaba recuperar al personaje histórico de Túpac Amaru en su valor revolucionario. Luis Natters (2022) sostiene que se utilizó el género romántico para atenuar la presencia de Túpac Amaru, quien era una figura despreciada entre las élites peruanas, debido al temor hacia una posible "rebelión tupacamarista" próxima. Es por esta razón que Clorinda Matto une personajes históricos, fechas, lugares y hasta géneros literarios para transmitir su mensaje.

Siguiendo por la misma línea, se sugiere que el mensaje de la obra es recuperar y transmitir las raíces culturales indígenas. Es a través del personaje de la princesa inca Hima Sumac y el español Gonzalo de Espinar en el que se representan el pasado colonial y la subyugación indígena como consecuencia de la conquista española en el país. Tal como sugiere Vanessa Miseres "Esta pieza teatral funciona además como una vía de articulación y recuperación de valores nacionales diferenciadores los cuales encontrarían sus raíces, justamente, en ese pasado indígena negado o poco presente en los círculos intelectuales de su país" (Berg, 2010, citado en Miseres, 2013, párr. 6). Siguiendo por la misma línea, es a través de los personajes de la princesa inca Hima Sumac y el español Gonzalo de Espinar, que se representa el pasado colonial y la subyugación indígena como consecuencia de la conquista

española en Perú. La obra busca recuperar y transmitir las raíces culturales indígenas, destacando los valores nacionales que se encuentran en ese pasado indígena poco reconocido. Estas ideas sobre el pasado colonial y subyugación se pueden observar en la siguiente cita a través de las palabras de Gonzalo e Hima Sumac:

GONZALO. - (Aparte) (Mi buena estrella me conduce aquí. ¡Revelación! ¡Ah! La nieta, ¿por qué ignoraría el secreto de tus abuelos? Existirá ese tesoro escondido, existirán mil que los indios callan, pero que una mujer apasionada podrá revelarlos. ¡Sí! (CON INTENCIÓN DOBLADA) la requeriré de amores, seré triunfante y luego... ¡seré rico!) Hima-Sumac, princesa augusta, te repito que te amo (CON CALOR) [...]

HIMA-SUMAC.- (LEVANTANDOLE) ¡Ay, tengo miedo á los blancos! Mi madre antes de dormir para siempre, cuando sentada al pié del algarrobo de la cabaña platicábamos en la dulce familiaridad de la madre y la hija, le decía: “Hima-Sumac, ten miedo á los blancos”. Y las madres no mienten, porque las madres quieren mucho á sus hijas. ¡Tengo miedo! En el fondo de mi alma, aquí (TOCANDOSE EL PECHO CON VEHEMENCIA) siento alzarse algo desconocido para mí que atrae tu pupila, á mi pupila [...] (Matto de Turner 1892, p. 3).

En esta cita de la obra, podemos observar la polaridad con la que presenta Matto a sus protagonistas. Por un lado, el villano español, que solo quiere aprovecharse del tesoro peruano, y, por otro, la inocencia y bondad de la princesa inca. Tal como se mencionó en el anterior párrafo, podemos identificar la alusión que se realiza a la conquista por parte de los españoles, y su accionar en contraste con los valores del pueblo peruano. Es decir, podemos ver cómo se establece una relación de poder entre Gonzalo y Hima-Sumac, donde el primero se presenta como un conquistador que busca no solo el amor de la princesa, sino también

obtener información sobre el tesoro y secreto de los Incas. Asimismo, notamos cómo Gonzalo seduce y manipula a Hima Sumac para lograr sus objetivos, y cómo esta, a pesar de que se muestra cautelosa, no puede evitar ceder ante él. Gonzalo utiliza su posición de poder y su relación emocional con Hima Sumac, a través de la seducción y promesas de amor, para manipular los sentimientos de esta y convencerla de revelar el secreto. Él utiliza sus palabras de afecto y las promesas que le hace para influir en la princesa y descubrir el tesoro de sus ancestros.

Sin embargo, también se puede apreciar el miedo y la desconfianza que Hima Sumac siente hacia el pueblo español “los blancos”, lo que denota una conciencia de la subyugación y opresión que su país ha sufrido a manos de los españoles. En este sentido, observamos en la escena señalada la representación de la relación de poder y dominación que existió entre los españoles y los pueblos indígenas durante la época colonial en el Perú.

En cuanto al heroísmo de nuestra protagonista, podemos ver que se traduce en su sacrificio, el de una princesa indígena por el honor de su pueblo. Con respecto a eso, el crítico Gerardo Chávez sostuvo que: “La escena final representa el juramento que Túpac Amaru y los suyos empeñan de morir por la patria ! y por lo mismo es de gran efecto para todo espectador [sic] que puede apreciar lo que es el patriotismo” (Chávez, como se citó en Tauzin, 1998, p. 11). Es decir, la escena final de resistencia de estas figuras históricas, y con eso, la muerte de nuestra heroína inca se convierte en un himno de resistencia lo que se podía relacionar con el presente de la escritora (Matto), frente al estado de derrota que vivía el país, frente a la guerra con Chile, para lo cual fue necesario despertar un signo de resistencia nacional.

HIMA SUMAC.- Padre; me has perdonado ya?... Pachacamac me recibirá en sus brazos perdonando mi debilidad á trueque de mi martirio, y mi sangre irá a fructificar el árbol de la libertad junto con la de Túpac-Amaru padre é hijo; Y

los que vienen sabrán, como nosotros, que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro que respira satisfecho del amor de sus amores en las risueñas playas del Perú libre;... (Matto de Turner 1892, p. 31).

En esta cita observamos que la heroicidad de Hima Sumac se manifiesta a través de su acto de sacrificio para poder preservar un “Perú Libre”, como ella misma lo menciona, espera ser perdonada por su debilidad, y que su sangre (sacrificio) irá a parar junto a Túpac Amaru padre e hijo, reconocidos y destacados héroes también del Perú. Esta escena representa la muerte de Hima Sumac y su transformación en una heroína de la resistencia indígena frente a la conquista española. El hecho de que ella hable de su martirio y su sangre (como se mencionó líneas arriba) fructificando el árbol de la libertad muestra cómo su sacrificio se convierte en un símbolo de resistencia y esperanza para las generaciones futuras de su pueblo, lo que la convierte en una heroína. Asimismo, su sacrificio y su disposición a enfrentar la muerte con valentía demuestran su compromiso con la lucha por la libertad y la preservación de la identidad indígena en medio de la opresión colonial. Esta transformación resalta la figura de Hima Sumac como un símbolo de resistencia y heroísmo en la historia peruana, convirtiéndola en un ícono de inspiración a luchar por la justicia y la libertad de su pueblo. La escena captura la importancia de su sacrificio y su legado como una figura emblemática en la lucha contra la conquista española en el contexto peruano.

Asimismo, se destaca la capacidad de Clorinda Matto para poder, en pleno contexto postbélico, capturar la sensibilidad política de los peruanos, ya que brinda un mensaje de esperanza y resistencia en un momento en el que el país se encontraba en una situación de adversidad y búsqueda de reconstrucción. La heroína simboliza la posibilidad de superar las dificultades, mantener viva la memoria histórica y trabajar hacia un futuro mejor, fortaleciendo así el sentido de identidad y unidad nacional que necesitaba el país en la época.

De la misma manera, Claudia Arteaga destaca que Matto juega con la polaridad en la trama y en los personajes de la obra. “(el villano vs. la heroína, lo malo vs. lo bueno, lo extranjero vs. lo nacional, los blancos vs. los indígenas), señalando que favorecen una postura patriota bajo la forma de una heroicidad andina”. (Arteaga, 2022, párr. 4). Tal como se mencionó anteriormente, el contexto que sostiene la postura de Matto de Turner en su obra, es la guerra Civil tras el Tratado de Ancón en 1883, entre Andrés Avelino Cáceres y Miguel Iglesias. Se sostiene que Matto introduce en la obra conexiones entre la estética la política en sus tramas culturales, sociales e ideológicas. De la misma forma, el autor Percy Encinas destaca la heroicidad andina que se aprecia en la obra a través del personaje de Hima Sumac, ya que este personaje, se relaciona con el patriotismo criollo con respecto a la Guerra con Chile y la Independencia, como se mencionó anteriormente (Arteaga, 2022, párr. 4).

De esta manera, analizo la relación entre rescatar los valores tradicionales indígenas de nuestro país y, de esta forma perpetuar el nacionalismo, y la reciente derrota ante la Guerra del Pacífico, de acuerdo con esto, concuerdo con los autores mencionados anteriormente, en que, Hima Sumac fue un intento de unificar y alentar a la nación. Es por esta razón, que sostengo que esta obra posee una carga política en la que se destaca la importancia del personaje de Hima Sumac como una figura heroica andina que se relaciona con este patriotismo necesario para la autora en su contexto. Esta carga política la observamos a lo largo de la obra en su papel como símbolo de resistencia y lucha contra la opresión colonial. Su transformación en una heroína nacional y su sacrificio representan la resistencia de los pueblos indígenas frente a la conquista española, la cual se intensifica en el contexto de la Guerra con Chile, como se mencionó anteriormente. Asimismo, la protagonista representa una lucha histórica y a la vez, una actual ya que la obra evoca un sentido de resistencia y orgullo nacional en tiempos de conflicto y opresión.

Además, planteo la estrategia de resurrección del personaje de Hima Sumac como una forma de perpetuar los valores tradicionales indígenas y fomentar el orgullo nacional en un contexto de derrota en la Guerra del Pacífico. Esta resurrección del personaje se refleja en su papel como figura heroica andina que representa los valores indígenas y encarna el patriotismo necesario para la Clorinda Matto en su contexto. Ya que, en un escenario donde el país se enfrenta a la pérdida de territorio y la opresión cultural, la figura de Hima Sumac se convierte en un símbolo de fortaleza y resistencia ante la adversidad, convirtiéndose en una forma de preservar y reivindicar la identidad cultural y la memoria colectiva de los pueblos indígenas.

Por otro lado, la resurrección de Hima Sumac en el escenario teatral funciona como un acto simbólico que trasciende las limitaciones de la realidad y aumenta su relevancia como figura emblemática del país, ya que permite mantener viva la tradición oral y visual de los pueblos indígenas, para que estas historias perduren en el tiempo y sean accesibles para las futuras generaciones. Por último, la resurrección de esta heroína en un contexto histórico marcado por la subordinación y marginalización de los pueblos indígenas se presenta como una forma de reivindicar su lugar en la historia y su contribución a la identidad nacional.

Adicionalmente, con respecto a la recepción de la obra³, Arteaga sostiene que las reseñas revelan ansiedad social, incomodidad y escepticismo, frente a la construcción de la heroicidad de los personajes andinos de Matto. De la misma manera, Luz Vargas sostiene que la obra está adecuada a la sensibilidad de la época en la que fue realizada “Valerse de una cierta romantización del pasado incaico y una distancia histórica, propone una crítica a la condición servil de la población indígena y a su marginalidad en el relato criollo sobre la

³ Fue estrenada del 16 de octubre de 1884 en la ciudad de Arequipa, por la compañía dramática “García Arámbulo”, representada por la primera actriz nacional María Barrantes de Pérez. Asimismo, el 27 de noviembre de 1884 hubo una segunda presentación en Arequipa por el quinto aniversario de Tarapacá, en una función especial para la esposa de Andrés Avelino Cáceres y por última vez el 27 de abril de 1888 en Lima en el teatro Olimpo.

formación republicana”. (Vargas, 2022, como se citó en Arteaga, 2022, párr. 7). Con respecto a esto último, lo asocio con lo que se desarrolló en el primer capítulo sobre el Estado del arte, en el que sostengo que el introducir un hecho histórico en escena, significa la relectura del mismo. Clorinda Matto le da una resignificación a este hecho y a sus personajes, otorgando una nueva perspectiva de la subordinación indígena. Esta nueva propuesta de Matto funciona como una crítica a la sociedad peruana, con respecto a la condición servil de la población indígena y su marginalidad en la historia “oficial” peruana, ya que la autora cuestiona la representación del pasado incaico y la forma en que la población indígena es percibida y tratada por la sociedad criolla.

Por último, con respecto a la referencia a Micaela Bastidas en la obra, se habla también de la omisión de esta, ya que, se cree que hubiera habido aún más polémica la ficcionalización de Bastidas. Su escritura poseía diversos riesgos ya que, fue ella una de las primeras en insertar una referencia a la rebelión tupacamarista en la literatura “yendo a contracorriente de la ansiedad criolla, así como de los silencios de su época y los posteriores que todavía nos afectan” (Arteaga, 2022, párr. 9). En síntesis, la obra de Clorinda Matto nos invita a reflexionar sobre la representación de la población indígena en la historia peruana, desafiando la norma establecida y evidenciando la relevancia de cuestionar los silencios y omisiones en la narrativa oficial.

3.2 La Perricholi, el rescate de Micaela, la reivindicación de una mujer ciudadana

El principio fundamental del feminismo es la igualdad de la potencialidad mental y de la habilidad para el trabajo del hombre y la mujer, igualdad probada irrefutablemente por la historia, y hasta por la somera observación de la vida diaria, por cuya identidad de personalidades, es de absoluta justicia que sean iguales ante la ley, libertándose la mujer de la forzosa y muchas veces

tiránica y cruel tutela del hombre, que ningún derecho tiene a ejercer supremacía en la pareja humana. (Alvarado, 1911, como se citó en Rojas, 2009, p. 4).

Con esta cita, empezamos el siguiente subcapítulo, el cual, expone el pensamiento de María Jesús Alvarado, y de qué manera esto se plasma en su obra *La Perricholi*. Es de esta manera que, tal como afirma Silva Santistevan, esta evolución femenina, se traducía también en las letras “mientras la mujer peruana ocupaba nuevos espacios económicos, políticos, sociales y laborales, en la literatura escrita por mujeres surgían personajes femeninos cada vez más libres e independientes, mujeres que estudian y trabajan, que pueden decidir si quieren casarse o ser madres” (2010). Esta evolución se aprecia claramente en la obra de Alvarado, donde Micaela Villegas, la protagonista, desafía los roles de género impuestos por la sociedad tradicional peruana e, incluso, por su propia familia. A la vez que se enfrenta a nuevos desafíos sociales para las mujeres, Micaela rompe con las convenciones establecidas, ya que en las obras dramáticas son los hombres quienes generalmente tienen el control de las acciones y decisiones que suceden durante el desarrollo de estas.

De igual manera, es importante reflexionar sobre el nombre de la obra, ya que al igual que en *Hima Sumac*, de Clorinda Matto, esta obra también lleva el nombre de su protagonista. Sin embargo, la obra lleva el nombre desde el seudónimo del personaje, apelativo con el que se hizo popularmente conocida a nivel nacional. Asimismo, la elección del nombre "*La Perricholi*" como título de la obra por parte de María Jesús Alvarado puede estar relacionada con la popularidad del personaje histórico en la historia peruana. Alvarado puede haber buscado utilizar la popularidad y el reconocimiento que el personaje tiene en la cultura peruana, para evocar a una figura histórica importante, establecer una conexión con el pasado y reivindicarlo en su obra. De la misma manera, con el título de la obra, se hace una referencia a la figura de la mujer en la historia y su influencia en la sociedad. *La Perricholi*

desafió las convenciones sociales de su tiempo y se convirtió en un símbolo de poder y seducción. El título puede ser una invitación a reflexionar sobre el papel y el empoderamiento desde esta nueva versión de Micaela Villegas.

“La Perricholi”, es una historia que se ha reescrito desde diversos lugares, con distintas intenciones y bajo distintos autores⁴, más, lo que la diferencia de la obra de Alvarado es la revalorización que le da al personaje de Micaela, reinterpretado de manera muy distinta a como era socialmente concebida, lo que cuestiona las narrativas históricas dominantes que han tendido a desvalorizar o ignorar a personajes como Micaela Villegas. Una mujer que, a pesar de ser una figura destacada y lograr un estatus prominente en la sociedad colonial peruana, estuvo sujeta a la desigualdad de género y a los prejuicios sociales de la época. Debido a su condición de actriz y su relación con el Virrey fue objeto de estigmatización y prejuicios debido a su profesión y su relación extramarital lo que ocasionó su cosificación, la reducción de su valía a su apariencia física y su papel como amante del Virrey.

En la década de los años treinta en el Perú, la autora María Jesús Alvarado, llevaba alrededor de veinte años debatiendo las bases del feminismo, estaba en contra de las doctrinas de la Iglesia y compartía principios liberalistas y positivistas (Zegarra, 2016). De igual manera, había realizado diversos artículos, clases y conferencias sobre el feminismo latinoamericano, y le había otorgado una perspectiva feminista sobre los acontecimientos que sucedían en la política del país.

Es así que María Jesús Alvarado escribe la primera parte de su obra dramática en 1936, mientras procesaba su exilio en Argentina⁵. La segunda parte de La Perricholi, la

⁴ 1936: La Perricholi, novela biográfica de Luis Alberto Sánchez; 1988: El virrey y la actriz, obra teatral de Víctor Huerta Flores; 1992: La Perricholi, ballet, de Jimmy Gamonet de los Heros; 2005: La Perricholi, comedia musical argentina de Lucrecia Castagnino; 2008: La rosa del virreinato, novela de Jeamel Flores, entre otros.

⁵En 1924, durante un conflicto de campesinos y mineros contra el gobierno de Leguía, la Escuela-Taller Moral y Trabajo imprimió los folletos de las protestas y un manifiesto sindical contraviniendo las órdenes oficiales. Acto

escribió en Perú, en 1937. Luego, fue transmitida por radioteatro a nivel nacional en 30 jornadas, las cuales fueron protagonizadas por la actriz mexicana Columba Quintana. Alvarado se convierte en la precursora del radioteatro en el Perú, mientras “busca reivindicar a la actriz Micaela Villegas, explorando su psicología y su vida familiar más allá de su vínculo amoroso con el virrey Manuel de Amat y Juniet” (Zegarra, 2016). A continuación presentaré una cita de la misma autora, que define a su propio personaje desde su mirada personal, escrita en el prefacio de la misma obra, lo que nos permite contextualizar el enfoque que tendrá Micaela durante el desarrollo de esta.

La lucha que sostuvo catorce años con la nobleza, su altivez y rebeldía, son ya el espíritu de una nueva raza, consciente de su independencia, que protesta de la supremacía de la raza conquistadora y se apresta a la reivindicación de sus derechos. Micaela Villegas es un factor de la nueva nacionalidad hispanoamericana, que bien pronto se independizó de la madre España. (Alvarado, 1937, p.11).

De acuerdo con la cita anterior, el personaje de Micaela Villegas funcionó como medio para que María Jesús Alvarado pueda incidir en el debate sobre los derechos políticos, el acceso a la educación y el trabajo remunerado de las mujeres. “La autora utiliza como estrategia principal para posicionarse una construcción alternativa de esta figura histórica que había sido leída desde muchos ángulos. Al mismo tiempo, interviene el régimen sentimental dominante y propone nuevos criterios para la evaluación moral de la mujer ciudadana” (Suárez, 2022, p. 89).

Según la autora Mariana Libertad Suárez, María Jesús Alvarado era una mujer

seguido, la Policía entró en el local y al negarse a dar los nombres de las personas que lo habían impreso, Alvarado fue encarcelada tres meses. Las instalaciones fueron destruidas por orden de Leguía y María Jesús Alvarado forzada al exilio a Argentina (CDD Perú).

adelantada a su tiempo, la cual creó una obra de carácter político, con la que intervino desde el lado sentimental a la construcción de la modernidad, con el objetivo de “hacer posible la concepción de la ciudadanía femenina en su presente” (Suárez, 2022, p. 90).

De la misma manera, Suárez afirma, que en la obra se identifican tres líneas de acción que marcan los objetivos de Alvarado. En primera instancia, la recuperación y/o construcción de referentes femeninos históricos que reconozcan el origen de las mujeres intelectuales, la consolidación de la educación de las mujeres peruanas y la creación de espacios académicos donde las jóvenes puedan adquirir recursos laborales y obtener independencia económica.

Una precursora de la mujer moderna, que tan heroicamente ha tenido que luchar para destruir las vallas, que la mantenían retraída en el hogar bajo la eterna tutela del varón, y conquistar el derecho de trabajar para bastarse a sí misma, y alcanzar la independencia económica. (Alvarado, 1946, como se citó en Suárez, 2022, p. 96).

Es en la obra “La Perricholi”, que se observa la posición de la autora quien coloca en su obra como protagonista a “una figura femenina altamente cuestionada en el imaginario nacional” (Suárez, 2022, p. 91). Según Mariana Libertad Suárez, dentro de esta figura, Micaela Villegas (la Perricholi) era concebida socialmente como frívola, debido a aspectos como su profesión, como actriz y no un rol de servicio como se esperaba de las mujeres de la época, además, fue reducida a ser vista como la amante del Virrey Amat, quien gastaba dinero excesivamente lo que la excluyó como modelo de feminidad deseable en el país.

Asímismo, el contexto de la publicación de La Perricholi fue durante los debates acerca del derecho al voto de las mujeres. Es de esta manera que podemos observar la postura de Alvarado reflejada en su obra. La elección de Micaela como protagonista y su reducción a la frivolidad, expuesta por Alvarado, revela su objetivo de transformar e impulsar la

ciudadanía femenina en la sociedad peruana. (Guardia, 2002, como se citó en Suárez, 2022, p. 92).

Así, que la construcción del personaje de Micaela, en la obra de María Jesús Alvarado, podría significar un replanteamiento de la exclusión de las mujeres al sufragio en el país bajo la noción de que no poseían la inteligencia y madurez necesaria para poder ejercer un voto electoral de manera responsable, es decir la reivindicación de Micaela en la obra, se relaciona con la idea de la mujer ciudadana.

En su respuesta, Micaela defiende su derecho al trabajo y a la independencia económica, lo que demuestra que ella valora su capacidad para ganar su propio dinero y tener autonomía en este ámbito. Es de esta manera que, a través de su reivindicación en esta escena, María Jesús Alvarado resalta el valor y la importancia de las mujeres como ciudadanas plenas, capaces de ejercer sus derechos y contribuir al desarrollo de la sociedad, lo que enfatiza la necesidad de reconocer y valorar la capacidad y la voz de las mujeres en la toma de decisiones y la configuración de la sociedad. Esto se convierte en un replanteamiento de la exclusión de las mujeres en el sufragio y una reivindicación de su capacidad de ser ciudadanas plenas.

Asimismo, la obra de Alvarado aborda varios temas relacionados con los derechos de la mujer, incluyendo el derecho a decidir. Por ejemplo, en una escena en la jornada décima, Micaela defiende su derecho de volver al teatro a trabajar como actriz después de casarse con el Virrey y a su independencia económica. Esta escena demuestra cómo Micaela, como mujer, defiende su derecho a decidir sobre su propia vida, desde su elección de pareja hasta su derecho a trabajar y a tener una vida independiente.

De la misma forma, respecto al voto solo por parte de las mujeres escolarizadas, en La Perricholi, se narra que la protagonista carece de una educación formal, más se resalta su talento para obtener conocimiento de espacios alternos, lo que ocasionó que “puso en jaque a

todo el aparato cortesano limeño [pues] ella es como una figura picaresca del mundo colonial en crisis, un fruto de la común misoginia con que la sátira, los pasos, los entremeses y el teatro de aquella época trataban a la mujer”. (Martínez, 2001, como se citó en Suárez, 2022 p. 92).

No obstante, para María Jesús Alvarado, Micaela Villegas era no solo una mujer inteligente, ingeniosa, activa y audaz, sino también “es una peruana que luchó catorce años con la nobleza, caracterizada por su altivez y su rebeldía [...] su exquisita sensibilidad y la continua defensa de su clase y de su mestizaje” (Alvarado, 1946, como se citó en Suárez, 2022, p. 98). Es de esta forma que observamos como a través de la representación de Micaela Villegas, se teoriza sobre el lugar de la mujer en el Perú, desde la Colonia, hasta la época de Alvarado.

Por último, se comprende que Alvarado, utiliza la figura de Micaela Villegas, quien fue duramente criticada por la sociedad peruana, con calificativos denigrantes para la mujer, para poder reivindicarla. Es de esta manera, que, a través de la construcción de su personaje, busca incidir en las acciones y diálogos que realiza con altivez y seguridad, haciendo respetar sus límites y derechos ante su familia, ante los hombres que la pretenden y hasta ante el mismo Virrey del Perú.

Micaela Villegas perdura a través del tiempo, por su personalidad. Sobre la leyenda de su vida galante, fulgura su inteligencia vivaz; su agudo ingenio; su sátira caustica; su audacia sin precedentes; y también su noble altivez y dignidad de mujer, y el sentimiento de la nacionalidad en gestación.

(Alvarado, 1937).

Del mismo modo, podemos fundamentar a través de las escenas de La Perricholi, que María Jesús Alvarado se ha posicionado con objetivos claros al colocar a una figura histórica femenina como Micaela, en el centro de su historia. Es así como observamos la primera

escena de la obra, en la que Micaela ya tiene una identidad, a pesar de no haber conocido aún al Virrey. En esta escena, Micaela, interactúa con su madre, Teresa y con Mónica, la persona encargada del hogar y podemos observar cómo se discute el tema del derecho al trabajo para las mujeres.

MICAELA.- (Imperativa y mimosa) ¡Yo quiero ser cómica, mamita!... ¡Yo quiero cantar en el teatro!

TERESA.-Las mujeres del teatro no son honradas, hija. Ya te lo he dicho.

MICAELA.-Serán las que en cualquiera otra parte harían lo mismo, mamita. No es el teatro el que las hace cambiar.

TERESA.-Y aunque fueran virtuosas, son mal miradas las cómicas. A todas se las juzga lo mismo.

MICAELA.- (Vehemente) ¿Véis lo que es la gente? ¿Quién va a hacerle caso si piensa lo que quiere, no lo que es?

-MONICA.- (Con cariñosa zalamería) Dice bien mi amita. Je, je, je ... Habla como la Biblia ...

TERESA.- ¡Calla, negra zonza! ¿Quién te da vela en este entierro?.

En esta escena, podemos observar la propuesta de Alvarado sobre la protección y el apoyo entre las mujeres peruanas de distintas clases sociales, además se puede observar cómo la protagonista, Micaela, expresa su deseo de trabajar como cómica en el teatro, y su madre, Teresa, se opone a esa idea debido a la percepción social negativa que se tiene sobre las mujeres que trabajan en el teatro. Es de esta manera que en esta escena se demuestran los estereotipos y prejuicios de género que limitaban las opciones laborales de las mujeres en la sociedad en la que vivían. Asimismo, con respecto a la respuesta de Micaela, frente a su madre: “Serán las que en cualquiera otra parte harían lo mismo, mamita. No es el teatro el que las hace cambiar”, revela una actitud que desafía y cuestiona los estereotipos de género.

Ya que, ella afirma que las mujeres que realizan el mismo trabajo en cualquier otro lugar también se enfrentarían a los mismos juicios y prejuicios. Micaela sugiere que no es el teatro en sí lo que hace que las mujeres cambien, sino más bien las circunstancias y expectativas sociales. Con esto, Micaela desafía la idea de que el teatro afecte la honorabilidad de la mujer, defendiendo el derecho de las mujeres a elegir su propia profesión y desafiar los roles de género impuestos por la sociedad.

Por otro lado, la respuesta de Mónica frente a su jefa Teresa es en apoyo a Micaela, sin embargo, es minimizada por la primera bajo la frase "negra zonza", lo que refleja también, la discriminación y los prejuicios raciales presentes en la sociedad de la época. Adicionalmente, la forma en que Teresa se dirige a Mónica resalta, aparte de la discriminación racial, la desigualdad de poder que existía en esa relación debido a estos mismos prejuicios, en la cual, además Mónica era la empleada doméstica y Teresa la empleadora.

Asimismo, encontramos que el tema de la lucha por los derechos laborales de la mujer está presente en esta escena y que, además, refleja la realidad social de desigualdad con respecto a las oportunidades laborales en el que se desenvolvían las mujeres peruanas en aquella época. De acuerdo con Mariana Suárez, María Jesús Alvarado a través de esta escena, incorpora un tema relevante parte de las demandas de su discurso feminista, el derecho al trabajo para las mujeres. En esta escena, se presentan tres mujeres con puntos de vista distintos sobre el tema. Micaela defiende su derecho a elegir su profesión y cuestiona los prejuicios y la mirada negativa que la sociedad tiene hacia las mujeres del teatro. Por otro lado, Teresa, la madre de Micaela, muestra una postura más conservadora y preocupada por la reputación y la honorabilidad de su hija. La tercera mujer presente en la escena, Mónica, la persona encargada del hogar, muestra una actitud más servil y complaciente hacia Micaela,

su papel en la escena es menos relevante y es despreciada por Teresa, quien la menosprecia y le niega voz en la conversación.

En cuanto a su estatus social, Micaela, como hija de Teresa, proviene de un entorno familiar más privilegiado, mientras que Mónica, como empleada del hogar, puede estar en un estrato social diferente. La presentación de estas tres mujeres con puntos de vista distintos refleja las diferentes perspectivas y opiniones existentes en la sociedad de la época en torno a los mandatos de género y el trabajo de las mujeres. Micaela representa la voz de la rebeldía y la autonomía, desafiando las normas sociales y defendiendo su derecho a elegir su profesión. Teresa encarna una visión más conservadora y preocupada por el qué dirán, mientras que Mónica muestra una actitud sumisa y complaciente.

A través de estas distintas perspectivas, la obra profundiza en el ser y parecer de la época, mostrando cómo los mandatos de género y los estereotipos influían en las opciones y oportunidades disponibles para las mujeres. También se refleja la tensión entre las expectativas sociales y la individualidad de las mujeres en la búsqueda de su propia identidad y realización personal.

En resumen, la escena presenta tres puntos de vista diferentes sobre el derecho al trabajo de las mujeres, mostrando las tensiones y los estereotipos de género presentes en la sociedad de la época. La representación de Micaela como una voz desafiante y autónoma, así como las posturas de Teresa y Mónica, revelan la complejidad de los mandatos de género y la diversidad de opiniones existentes en torno a ellos.

Por otra parte, el personaje de Micaela permite cuestionar y debatir las diferencias raciales y sociales entre peruanos, tal como sostiene Mariana Libertad Suárez: “Alvarado no solo la desprenderá del mandato social, sino que, además, le dará el poder de normar las relaciones de los otros” (Suárez, 2022, p. 97). Esto, lo podemos observar en la siguiente escena, en la que se ve de qué forma Micaela refuerza este discurso igualitario, en primera

instancia sobre la violencia de género, y también, sobre la discriminación racial, durante su intervención en una pelea urbana.

TRINIDAD.- (Para sí).- ¡Ah! ¡Ahí viene doña Micaela!... ¡Es mi salvación!

(Da un grito). ¡Amita, amita, socorro, ¡Me matan!

MICAELA.- ¿Qué pasa? ¡Goyo! ¡Asunción! ¿Por qué le pegáis a la pobre negra?

TAMALERO.- Iba a arrancarle las pasas pa que fuera más medía en sus palabras.

MICAELA.- Pero hombre, no está bien que maltrates a una mujer.

GOYO.- ¡Mujer de lengua de víbora, mi ama! Solo por respeto a su merced la dejo.

TIZANERA.- Yo iba a romperle el porongo en la mollera; pero su Merced la defiende, y obedezco, mi amita... ¡Es muy atrevida esta muchacha! ¡Se olvida de que tiene el pellejo negro como nosotros y nos hace burla!

MICAELA.- ¡Calma! ¡Calma! No hay que tenerse odio, ni entre negros, ni entre blancos y negros... Todos somos hijos de Dios... Ya todo acabó. Quedan en paz y no vuelvan a pelear más.

En esta escena, se puede ver cómo Micaela actúa como defensora de los derechos de las mujeres y de las personas de origen afrodescendiente, al intervenir en una pelea en la que una mujer negra está siendo agredida verbal y físicamente por un grupo de hombres. Micaela muestra su rechazo a la violencia de género al no permitir que Trinidad sea maltratada por su condición de mujer. Además, su respuesta a la discriminación, al no permitir que se burlen de la mujer por su color de piel y afirmar que “todos somos hijos de Dios”, refleja su posición de igualdad y respeto hacia todas las personas, independientemente de su raza o género, por lo

que podemos concluir que el personaje de Micaela lucha contra la discriminación racial y comparte un mensaje de tolerancia hacia la diversidad.

La presentación de Micaela como una mujer que se involucra en la defensa de los derechos de las mujeres y se opone a la violencia de género y discriminación racial, refleja la importancia de su personaje como defensora de la justicia y la igualdad en la obra. Su actitud desafiante hacia los mandatos de género y su intervención para detener la agresión muestran su valentía y su compromiso con los principios que considera justos.

Asimismo, la denominación "no medida en sus palabras" y "lengua de víbora" frente al personaje de Trinidad, muestra que esta desafía el mandato de género de la época que dictaba que las mujeres debían ser sumisas, obedientes y calladas. En la sociedad patriarcal en la que se desarrolla la obra, se esperaba que las mujeres mantuvieran un comportamiento discreto, hablando solo cuando se les pedía y evitando expresar opiniones o ideas contrarias a las normas establecidas, ya que si esto no se cumplía se castigaba con violencia. Lo que se observa en la reacción de los hombres hacia Trinidad, la cual es violenta, ya que la amenazan y agreden. La violencia verbal y física hacia Trinidad es una manifestación de la resistencia masculina ante una mujer que desafía los roles y mandatos de género establecidos.

Al igual que Trinidad, Micaela no cumple con estas expectativas y se muestra como una mujer que no tiene miedo de hablar y defender sus puntos de vista. En contraste con la violencia y la represión, Micaela defiende la libertad de expresión y el derecho de las mujeres a tener una voz propia. Su actuación como defensora de los derechos de las mujeres y las personas de origen afrodescendiente, así como su negativa a callar y su valentía al enfrentar la violencia y el menosprecio, desafía el mandato de género de la época.

Es de esta manera que podemos observar cómo el personaje de Micaela toma una posición clara frente a casos de discriminación en su entorno, y que, se involucra e interviene ante estos sucesos en donde plantea su propia cosmovisión y moralidad, y que, además de

incidir en esta problemática, convive sin exclusión, con miembros de la población marginada socialmente (Fabían, 1983, como se citó en Suárez, 2022, p. 98). “El perfil elaborado por Alvarado sería entonces el de una mujer autónoma que sincronizaba con el tiempo de los sujetos subalternos silenciados desde los centros de poder” (Suárez, 2022, p. 98). A través de las interacciones de Micaela, podemos observar cómo Alvarado utiliza este recurso para sincronizar y unir a diversos grupos sociales.

En cuanto a las demandas sobre los derechos a las mujeres, el derecho al trabajo de la mujer queda expuesto en la presencia de los personajes de Mónica, Asunción, Josefa, Isabel, todas ellas trabajadoras. Lo que reforzaba la posición de Alvarado a rechazar la restricción de las mujeres a trabajar. Siguiendo por la misma línea, podemos observar en una escena entre Micaela y el Virrey, cómo se discute la idea de su reincorporación laboral, luego de haber sido madre.

MICAELA.- Yo quiero volver al teatro, Manuel.

Virrey.- Pero, Miquita, ¿qué te falta?, ¿no te doy todo lo que necesitas?

MICAELA.- Sí; empero yo quiero trabajar. Me gusta tener la plata de mi trabajo.

VIRREY.- ¿Y Manuelito?

MICAELA.- No voy a pasar todo el día en el teatro. En las horas que yo no esté aquí, tiene bastante gente que lo atienda: mi madre, su ama, Mónica...

VIRREY.- Sí, sí; empero nunca como su propia madre.

MICAELA.- ¡Yo quiero seguir representando!...¡gua, qué lisura!, ¿por qué voy a privarme de lo que tanto me gusta?

VIRREY.- Mi deseo es que estés siempre contenta. Haz, pues, lo que te plazca, Miquita.

En esta escena se puede observar cómo Micaela defiende su derecho al trabajo y a diferencia de la anterior vez en que Micaela lo hizo en la obra para poder decidir a qué se quería dedicar, ahora se discute la idea de su derecho a trabajar siendo ya madre de familia y cómo el Virrey, al principio, cuestiona su deseo de reincorporarse al teatro después de haber sido madre de su hijo Manuel. Sin embargo, al final de la escena, el Virrey cede ante la decisión de Micaela. Esto sugiere que, aunque en la sociedad de la época esté mal visto que las mujeres trabajen en ciertos oficios y más aún en el teatro, la autora plantea un índice de apertura sobre la noción de que las mujeres pueden tener intereses y carreras propias.

Es interesante observar que la opinión de Micaela sobre su derecho al trabajo es firme y que ella defiende sus deseos con determinación, lo que demuestra una característica de su personaje que puede ser considerado “adelantado” para su época. En esta escena, la presencia del dinero es un aspecto destacado en el argumento de Micaela. Ella expresa su deseo de volver al teatro y trabajar porque le gusta tener su propio dinero, esto revela una dimensión económica en la búsqueda de independencia y autonomía de Micaela. Para ella, el trabajo y la obtención de dinero son importantes no solo por las necesidades económicas, sino también por el sentido de realización personal y la satisfacción que le brinda tener su propio ingreso.

Se aborda el tema de la maternidad y cómo afecta la percepción del Virrey sobre la reincorporación laboral de Micaela. El Virrey cuestiona el deseo de Micaela de regresar al teatro después de convertirse en madre, insinuando que su responsabilidad principal debería ser cuidar de su hijo. Esta actitud refleja un mandato de género arraigado en la sociedad de la época, donde se esperaba que las mujeres se dedicaran exclusivamente a las labores domésticas de maternidad, como se describió en el capítulo uno.

Respecto a la respuesta de Micaela, el hecho de que otras mujeres cuiden a su hijo pone en evidencia que la maternidad no debe ser una carga exclusiva de una única persona.

Micaela reconoce que puede compartir la responsabilidad de cuidado con otras mujeres de confianza como lo es su madre y Mónica, lo cual indica una visión más amplia y colaborativa de la maternidad. Además, esta situación pone de manifiesto el reconocimiento de que las mujeres pueden buscar una vida más allá de la maternidad sin que eso signifique una negligencia hacia sus hijos.

Sin embargo, es importante resaltar que Micaela, al ser pareja del Virrey, poseer recursos y oportunidades económicas, tiene la posibilidad de que otras mujeres puedan trabajar cuidando a su hijo, mientras que estas pueden encontrarse en una situación de necesidad económica que las lleva a aceptar trabajos de cuidado en hogares ajenos. Esto nos brinda información y resalta la desigualdad de poder y diferencia de clases que existen en la sociedad, pese a que en la obra se busca oponerse a estas nociones.

Micaela menciona la idea de la privación al cuestionar por qué debería privarse de hacer lo que tanto le gusta, es decir, representar en el teatro. Su deseo de trabajar y volver al teatro refleja su pasión y su vocación artística, y considera que privarse de ello sería una renuncia a una parte importante de su identidad y felicidad. Luego de esto, el Virrey respeta la autonomía y la felicidad de Micaela, lo que muestra un contraste con las restricciones y limitaciones impuestas a las mujeres en esa época. Finalmente, la presencia del dinero y la idea de la privación subrayan la búsqueda de autonomía y realización personal de Micaela, desafiando los roles y las expectativas tradicionales impuestas a las mujeres en esa sociedad.

A pesar del paternalismo y el trato condescendiente del Virrey hacia el personaje de Micaela, podemos observar cómo a lo largo de la obra, utiliza cada oportunidad para demostrar que es una mujer con identidad e inteligencia. En primer lugar, Micaela muestra una fuerte determinación y confianza en sí misma al perseguir su pasión por el teatro y su deseo de trabajar. A pesar del paternalismo y el trato condescendiente del Virrey, ella defiende sus propias decisiones y demuestra una firme convicción en lo que desea. Esto

revela una identidad fuerte y autónoma, en contraposición a la expectativa de sumisión y dependencia que se tenía de las mujeres en esa época.

En segundo lugar, Micaela muestra una inteligencia emocional al comprender y responder asertivamente a las emociones y situaciones de otros personajes. A través de su empatía y sensibilidad, logra calmar conflictos y promover la armonía entre las personas de su entorno, como en la escena con Trinidad, lo que demuestra su profundo entendimiento sobre las emociones humanas y su habilidad para manejar las relaciones interpersonales de manera efectiva entre hombres y mujeres, y entre las mismas mujeres de distintas clases sociales.

En resumen, Micaela se presenta como una mujer con identidad e inteligencia a lo largo de la obra, a través de su determinación, confianza en sí misma, astucia, habilidad verbal y emocional. Su carácter fuerte y su capacidad para pensar y actuar de manera independiente desafían los estereotipos de sumisión y dependencia asociados con las mujeres de esa época, y la destacan como un personaje con una presencia fuerte y una inteligencia destacada en diversos aspectos de su vida.

En tercer lugar, luego de la separación de estos personajes y de la salida del Virrey del país, se observa que Micaela logra sobrevivir social y económicamente, lo que me permite visibilizar la postura de Alvarado sobre la maternidad y el trabajo simultáneos. En la obra, observamos que Micaela expresa su deseo de volver al teatro y trabajar, a pesar de ser madre de Manuelito, su hijo. Esta elección revela una perspectiva de Alvarado que destaca la posibilidad y la importancia de conciliar la maternidad con el desarrollo de una carrera profesional.

Así, al plantear que le gusta tener su propio dinero proveniente de su trabajo, Micaela expresa su deseo de independencia económica y la voluntad de contribuir activamente al sustento de su hogar. Esto demuestra una postura en la que la maternidad no limita el derecho

de una mujer a buscar su propia realización personal y profesional, y que el trabajo puede ser una fuente de empoderamiento y autonomía.

La respuesta del Virrey al deseo de Micaela, diciendo "Mi deseo es que estés siempre contenta. Haz, pues, lo que te plazca, Miquita", sugiere que el personaje masculino acepta y respeta la autonomía de Micaela en su elección de combinar la maternidad con el trabajo. Esta aceptación y apoyo del Virrey refuerzan la idea de que una mujer puede ser madre y trabajar de manera simultánea sin que ello implique una renuncia o limitación en su desarrollo personal y profesional, teniendo en cuenta la condición socioeconómica de Micaela, que le permitía reinsertarse al mundo laboral siendo madre.

La supervivencia social y económica de Micaela después de la separación del Virrey y su partida del país también es significativa. Esto demuestra que, a pesar de la ausencia de un apoyo directo del Virrey, Micaela es capaz de encontrar formas de mantenerse y subsistir por sí misma, lo que implica una autonomía económica y una capacidad para sostenerse a través de su trabajo. Al mostrar a Micaela como una madre que busca su propio desarrollo profesional y logra mantenerse económicamente, Alvarado desafía la idea de que la maternidad debe ser una limitación para las mujeres y destaca la importancia de la independencia económica y la realización personal.

En contraposición al discurso hegemónico que negaba la presencia de mujeres intelectuales e importantes en la época, María Jesús Alvarado respondió a través de la apropiación de una figura histórica que cuestionaba dicho discurso. "Dejará claro que la desobediencia de Micaela es tal porque ella no era un varón europeo ni criollo. En ese sentido, la autora convierte las experiencias vitales de una mujer estigmatizada en productos preservables y, a partir de ello, las erige como elementos constitutivos de la memoria y, por extensión, de la identidad nacional" (Suárez, 2022, p.100). Así, Alvarado responde a la narrativa nacional erigida por el poder político y económico masculino, es a través de La

Perricholi, que Micaela, con su desobediencia y su incompatibilidad con la regla, contribúan a contrarrestar estos discursos.

María Jesús Alvarado va construyendo una mujer ciudadana empoderada, independiente y consciente de sus derechos y capacidades. A través del desarrollo del personaje de Micaela, Alvarado rompe con los estereotipos de género y presenta a Micaela como una mujer que busca su propio desarrollo personal, social y económico. Retratada como una mujer que lucha por su libertad y autonomía, Micaela expresa abiertamente sus deseos y aspiraciones, como su deseo de volver al teatro y trabajar, es decir, no se conforma con una vida limitada a los roles tradicionales asignados a las mujeres de la época.

Asimismo, durante el desarrollo de la obra, Micaela demuestra valentía y determinación al enfrentarse a las normas sociales y defender sus derechos. No teme expresar sus opiniones y confrontar a aquellos que intentan limitarla, tal como se observó en su participación en la escena de la pelea, donde defiende a Trinidad, una mujer negra que está siendo agredida, muestra su compromiso con la justicia y la igualdad de género.

De la misma manera, la independencia económica de Micaela es un elemento clave en su construcción como mujer ciudadana. Al buscar trabajar y tener su propio dinero, Micaela demuestra que no está dispuesta a depender económicamente de otros, incluso del Virrey. Esto refuerza su posición como agente activo en la sociedad, capaz de tomar decisiones y contribuir al bienestar de su hogar y de sí misma.

Por último, al Alvarado elegir a una mujer que rompe con las normas sociales y culturales de la época como protagonista, también percibida como un personaje controvertido y polémico, se observa una intención de cuestionar los roles tradicionales asignados a las mujeres y abrir el debate sobre su participación en diferentes esferas de la vida pública. Asimismo, con respecto a su relación con el Virrey, la elección de este personaje para la obra

plantea interrogantes sobre las dinámicas de poder y las oportunidades de transformación y agencia para las mujeres en contextos específicos.

Además, es importante considerar que Micaela Villegas generó una gran controversia en su época debido a su estilo de vida y a las normas que desafiaba. Alvarado seleccionó a este personaje para cuestionar los juicios y estigmatizaciones impuestos a las mujeres que no se ajustaban a los ideales tradicionales de virtud y comportamiento.

Finalmente, la elección de María Jesús Alvarado de elegir a Micaela Villegas como protagonista permite explorar y cuestionar los estereotipos de género y las normas sociales impuestas a las mujeres. Esta perspectiva desafiante busca otorgar voz y reivindicar a una mujer valiente que desafió los roles establecidos y desafió las convenciones de su tiempo. Alvarado teje una figura de mujer en Micaela que representa una visión de la mujer como ciudadana plena, con voz y agencia en la sociedad.

3.3 Resignificación desde la heroína y la ciudadana

Luego del análisis de ambas obras desde la resignificación de dos personajes históricos para la historia peruana, y su posterior reivindicación desde la escritura con la intención de cuestionar el entorno patriarcal del contexto de tránsito al siglo XIX, podemos identificar las dos figuras que nos plantean Matto y Alvarado con sus protagonistas.

Presentar a una mujer como heroína en la literatura peruana del siglo XVIII en el caso de “Hima Sumac” y presentar a otra mujer como ciudadana con derechos en la literatura peruana del siglo XX en el caso de “La Perricholi” son dos representaciones literarias que reflejan el cambio de roles y la evolución de la situación de la mujer en la sociedad peruana a lo largo del tiempo.

Durante la época de Matto, en la literatura se presentaba a las mujeres como personajes secundarios, que no tenían una voz ni la capacidad de accionar. De la misma

manera, la figura de “heroína” en la literatura peruana del siglo XVIII era un concepto poco común y rompía con el estereotipo de la mujer sumisa y pasiva. En este contexto, la propuesta de Clorinda Matto de Turner de presentar a una mujer como heroína significaba otorgarle un papel relevante y protagonista a la mujer, demostrando su capacidad de liderazgo y valentía, lo cual resultaba un desafío a las normas sociales y culturales de su época.

Por otra parte, en la literatura contemporánea a Alvarado, la representación de una mujer como ciudadana con derechos refleja un cambio significativo en la posición de la mujer en la sociedad. La figura de la ciudadana representa a una mujer que es consciente de sus derechos y está dispuesta a luchar por ellos, una mujer que no se conforma con las limitaciones impuestas por la sociedad y busca la igualdad de oportunidades y respeto, como es el caso del personaje de Micaela. En este sentido, que María Jesús Alvarado coloque a una mujer como ciudadana en la sociedad del siglo XX significa una visibilización de la lucha de las mujeres por la igualdad de género y el reconocimiento de sus derechos como ciudadanas en una sociedad que históricamente ha sido patriarcal y discriminadora.

Asimismo, desde los conceptos de la “heroína” y la “ciudadana” podemos observar una nueva valoración de mujer, tal como afirma Paloma Torres “La reelaboración y formación de un nuevo protagonismo femenino de estas historias nos invita a pensar en las intenciones de las escritoras” (2019, p. 13). Estos conceptos dialogan entre sí en el sentido de que ambos representan un avance en la lucha por la igualdad de género en la sociedad peruana.

Por último, la idea de resurrección en "Hima Sumac", se relaciona con el renacimiento y la transformación de la protagonista. Hima Sumac es presentada como una mujer indígena que, a pesar de las adversidades y los prejuicios de su entorno, logra superar las dificultades y se convierte en una heroína que lucha por la justicia y la libertad de su pueblo. A través de la

resurrección simbólica de Hima Sumac, se resalta la fuerza, la valentía y la capacidad de liderazgo de las mujeres, desafiando así los estereotipos de género y demostrando lo que estas son capaces de enfrentar.

En cambio, en "La Perricholi", la idea de la construcción de una ciudadana se vincula con el reconocimiento de los derechos de las mujeres en la sociedad peruana del siglo XX, su historia refleja la capacidad de una mujer para tomar decisiones, tener poder y ejercer influencia en la sociedad. La representación de Micaela como ciudadana pone de manifiesto la importancia de reconocer a las mujeres como sujetos con derechos y voz propia, incluso en un contexto histórico y social donde las oportunidades para las mujeres eran limitadas.

Ambos conceptos, resurrección y ciudadana, plantean una revalorización de la mujer en la sociedad y en el teatro, mostrando su capacidad de transformación, empoderamiento y participación activa en la vida pública. Estas representaciones de Hima Sumac y Micaela reflejan una visión más inclusiva y progresista de la mujer, desafiando los roles tradicionales y abriendo caminos hacia la igualdad de género y la justicia social.



Capítulo 4. Hima Sumac y La Perricholi: un análisis de cuerpos, diálogos y silencios

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la construcción de personaje de las figuras de Micaela Villegas en La Perricholi e Hima Sumac, y examinar cómo desafían los mandatos de género a través de estrategias dramáticas como el cuerpo, el diálogo y el silencio. Asimismo, para el análisis de este capítulo, hice uso de la información recopilada en mi laboratorio personal, así como la información del anterior capítulo, lo que me permitió aproximarme a el análisis dramático que expondré en el desarrollo de este apartado.

Este capítulo estará organizado en dos divisiones. En el 4.1 se abordará la construcción de los personajes de Micaela e Hima Sumac desde la categoría cuerpo envolvente. Por otro lado, en el capítulo 4.2 desarrollaré el análisis de ambas protagonistas desde los elementos teatrales de la palabra y el silencio.

4.1 Del cuerpo al significado: La revaloración de La Perricholi e Hima Sumac

Este subcapítulo tiene como objetivo abordar el concepto de cuerpo envolvente desde la representación en escena de los personajes de Micaela en la Perricholi e Hima Sumac. Defino el concepto de cuerpo envolvente al cuerpo escénico en el que se emplea la presencia física, gestos, movimientos y expresiones corporales para invadir y captar a su interlocutor, apropiándose del espacio. Además, la defino como una categoría que rodea, invade, captura y atrae a su entorno, que le da cierta agencia al personaje de tomar el control de lo que sucede a su alrededor en escena, frente a la sumisión que se le adjudicaba a la mujer peruana en su tiempo. La "envolvencia" está presente en cómo estos elementos contribuyen a la construcción del personaje y a la comprensión de su mundo interno.

Es por esta razón que interpretar a los personajes de La Perricholi e Hima Sumac desde el concepto de cuerpo envolvente contribuye a potenciar la expresividad, explorar la fisicalidad y rescatar la corporeidad histórica y cultural de los personajes, contribuyendo así a

una representación más completa y enriquecedora de nuestras protagonistas en el contexto teatral. Para ello, expondré los momentos y/o escenas escogidas para el estudio de ambos personajes, así como lo que me proporcionaron estas escenas, y la razón de su elección para pasarlas por mi cuerpo y complementar el análisis de la construcción del personaje, me proporcionaba significados e información que solo podía encontrar en escena, enriqueciendo así mi análisis dramático de las obras.

Para el proceso de laboratorio personal que llevé a cabo, utilicé los ejercicios de la técnica de construcción de personaje de Jorge Eines, análisis de movimiento Laban, entre otros ejercicios descritos en el capítulo dos de metodología, a fin de poder corroborar los hallazgos y analizar la corporalidad que me brindan los personajes de Micaela Villegas e Hima Sumac, al evocarlas a través del cuerpo en escena, desde mi propio cuerpo como herramienta personal como actriz.

4.1.1 La involucencia de Micaela Villegas en “La Perricholi”

En el presente sub-subcapítulo, se eligió la siguiente escena de la jornada undécima de “La Perricholi”. El cuerpo envolvente de Micaela en la obra se puede observar en su postura, la cual emana seguridad y un lenguaje corporal desafiante. Asimismo, Micaela muestra una actitud de resistencia frente a lo que estaba socialmente estipulado para las mujeres peruanas de su época. De la misma manera, en la escena escogida, observo que sus textos sugieren seguridad y comodidad en su entorno. Por otro lado, con respecto a sus reacciones sarcásticas y/o de risa frente a las amenazas del virrey Amat y Juniet, demuestra no solo una actitud retadora, si no, también que tiene un aparente control de las posibles consecuencias de sus acciones, sin ningún tipo de intimidación. Por otro lado, Micaela demuestra un rechazo hacia la nobleza y hacia las restricciones sociales que estas imponen, por lo que su rebeldía para luchar por su libertad e independencia es inherente a pesar de que cuestione la autoridad de su época.

En conclusión, el cuerpo envolvente de Micaela en esta escena es el resultado de su postura segura, lenguaje corporal desafiante y actitud de resistencia a las normas sociales. Estos gestos son indicativos de cuestionamiento y desafío, lo que sugiero como un indicio del cuerpo envolvente de Micaela, que es el resultado de su resistencia a las normas y convenciones sociales.

Desde el espacio del laboratorio, me sumergí en la exploración del despliegue escénico del personaje de Micaela, observando cómo su cuerpo se convertía en el vehículo para comunicar sus emociones y sentimientos. A medida que me adentraba en la experiencia, apreciaba la fluidez de sus movimientos, la elegancia de su gestualidad y la expresividad que emanaba de cada parte de su ser. El cuerpo de Micaela era como un lienzo vivo en el que se plasmaban los matices de su alegría, su dolor, su deseo y su determinación.

Cada movimiento y cada postura transmitían la intensidad de su presencia escénica y revelaban un lenguaje propio, lleno de significados sutiles y profundos. Fue una experiencia en la que el cuerpo se convirtió en el portador de la verdad emocional de Micaela, mientras mi propio cuerpo se encontraba en sincronía con su energía y expresión. Pude observar en el transcurso de la escena, que se mantiene erguida y segura de sí misma. Asimismo, la forma en la que se desplazaba en el escenario y qué gestos utilicé para enfatizar sus palabras y emociones. También pude prestar atención al tono de voz y al ritmo con el que Micaela hablaba, con seguridad y confianza. Por último, analicé en escena la posible relación de poder entre Micaela y el virrey. Desde este aspecto encontré que, como Micaela, hice uso de mi cuerpo para afirmar su poder y desafiar la autoridad del virrey, a través de mis gestos y expresiones. A continuación, mostraré cómo esta dinámica se reflejó en mi construcción de personaje.

El cuerpo de Micaela, la protagonista, me brinda, como actriz, una sensación de involucencia a través de la apropiación del espacio ~~espacio~~-escénico y de sus movimientos y

gestos frente a su interlocutor, en este caso, su pareja el Virrey Manuel de Amat y Juniet. A través de las sesiones de laboratorio, como actriz, pude identificar que mi cuerpo iba dotando de significado y de contenido al personaje que representaba, como analizaré en este primer momento de la jornada undécima.

MICAELA. - (Rompe en sonora carcajada)

VIRREY. - ¿te burlas?

MICAELA. - Me río de tu cara trágica

VIRREY. - ¡Me escarneces!

MICAELA. - ¿Estás loco?

VIRREY. -A eso me llevas: a la locura; lee ese papel

MICAELA. -(Despreciativa) ¡Un anónimo, y el señor Virrey le da importancia...!

Evocar el cuerpo de Micaela, a través de la escena elegida y los primeros ejercicios de construcción de personaje Laban y de la técnica de Jorge Eines, los cuales exploran cómo los elementos del movimiento y el espacio escénico pueden revelar aspectos del personaje, como su estado emocional, su relación con el entorno y sus interacciones con otros personajes, me otorgaron sensaciones de mucha seguridad, y altivez. Seguridad de su valía y su belleza. De la misma manera, pude sentir y observar cierta solemnidad y solvencia en el cuerpo, a la vez que una postura de superioridad y confianza.

Sin embargo, en este siguiente momento, pude sentir como esa postura altiva y solemne, se deshacía, sin dejar de lado la envoltura que poseían sus gestos, movimientos y voz, esta envoltura se reflejaba en su presencia escénica, que era fuerte y magnética y en su intensidad vocal que generaba una atmósfera sonora que envuelve a su entorno.

VIRREY. - ¡Por Santiago, que estás insolente!... ¡perra chola!...

¡malagradecida!... ¡No te volveré a ver jamás!... Y te hago un favor no obligándote a que pidas perdón de rodillas al público que has ofendido

MICAELA. - ¡Me harías pedazos antes de conseguir que me arrodillará!

VIRREY. - ¡Perri choli!... (Sale el virrey dando un portazo).

MICAELA. - ¡Sólo esto faltaba!... ¡que me insultase!... ¡tras el vilipendio de la nobleza, sus injurias!... ¡perra chola, me ha llamado!... ¡perra chola!... ¡ah, me las tendrá que pagar!... (Con un sollozo contenido) ¡Perra chola!... ¡para esto le sacrifico mi juventud!

Luego de que el Virrey la insultase, y la tildase de “perra chola”, al pasar esa escena por mi cuerpo, pude entender la fragilidad de la dureza de Micaela, que, a pesar de su aparente resistencia y fortaleza, también es susceptible a sufrir heridas emocionales y a ser afectada por las palabras y acciones de los demás, especialmente cuando provienen de alguien a quien ella ama y admira, como el Virrey. La comprensión de la fragilidad emocional de Micaela después del insulto del Virrey se logró principalmente a través de la conexión emocional y la exploración física de la escena, enriquecidas por elementos del análisis dramático. Asimismo, a pesar de que el análisis dramático proporciona la estructura y el contexto general de la escena, la experiencia física permitió una comprensión más profunda de la vulnerabilidad de Micaela. Contrastaba con la resistencia aparente de su personaje, resaltando una capa más profunda de sufrimiento emocional que el análisis dramático por sí solo podría no haber revelado completamente. Asimismo, pude sentir su dolor, y cómo, a pesar de su tristeza, la indignación por haberse visto humillada por el Virrey prevalecía. Esta indignación se reflejaba en las palabras que Micaela pronunciaba, cargadas de un tono de voz tembloroso y llenas de reproche. Además, se manifestaba en su interacción con otros personajes, donde sus gestos y expresiones faciales denotaban una seguridad rota.

Su envoltencia, aunque debilitada, era permanente, y esto se hacía evidente en cada gesto y movimiento que realizaba.

Con relación a lo que considero que el cuerpo de Micaela desafía frente a la realidad de las mujeres peruanas, destaco la apropiación del espacio que el personaje me otorgó. Esto difiere del rol asignado a las mujeres de la época, ya que no estaban autorizadas a ocupar dicho espacio, el cual estaba restringido a los varones. De la misma manera, la solemnidad y altivez de su cuerpo, rasgos que se consideraban masculinos por el poder que evidenciaba la persona que los poseía, se convierten en elementos clave para entender la envoltencia del personaje. Estos atributos no solo envuelven a la propia figura de Micaela, sino que también ejercen una influencia sobre quienes la rodean, generando una presencia imponente que afecta la dinámica de la escena y la percepción de otros personajes en el entorno. La envoltencia, en este contexto, no se limita únicamente a la individualidad, sino que se extiende como una fuerza que marca su presencia en la interacción con los demás personajes y en el ambiente general de la obra.

Frente a estos hallazgos, puedo sostener que, a través de la evocación del cuerpo de Micaela, a través de mi propio cuerpo como actriz, pude conocer desde un ámbito más sensitivo, interpretativo y escénico, el personaje de Micaela, que construido para la representación, al ser escenificado en un espacio, logra envolver a los personajes con los que interactúa, y movilizarse y expresarse de manera solemne y altiva, segura de sí misma, y de lo que ocasiona en el resto, más, logré también encontrarme con su sensibilidad y vulnerabilidad, y que hay detrás de la faceta de fortaleza que demuestra cotidianamente en su propia realidad, lo que me permite acercarme a su construcción, y sostener nuestro objetivo.

Al mostrar la fortaleza exterior de Micaela en su vida cotidiana, el cuerpo envolvente proyecta una imagen pública de seguridad y altivez. Sin embargo, al explorar su vulnerabilidad a través del cuerpo, se revela una humanidad más realista y compleja. Este

contraste en la representación contribuye a la construcción de Micaela como una ciudadana multidimensional, destacando no solo su papel público, sino también las luchas y las emociones personales que experimenta en su interior.

4.1.2 El cuerpo en Hima Sumac

Para el desarrollo de este sub-subcapítulo, escogí la escena dos de la obra “Hima Sumac”. A través de su cuerpo envolvente, Hima Sumac transmite un mensaje de resistencia y de lucha por la dignidad y la libertad de su pueblo. Asimismo, el concepto de cuerpo envolvente de Hima Sumac, representa que la idea de que el cuerpo y la identidad cultural están profundamente relacionados, y que la reivindicación de la cultura y su identidad indígena pasa por la recuperación y valoración de su cuerpo como expresión de su ser y de su historia. Esto a través del cuerpo lo observo en la manera de moverme en escena, los gestos que realizo y la postura del personaje, que me transmiten un sentido de arraigo y conexión con su herencia indígena, así como una afirmación de su identidad y una defensa de sus derechos y valores.

Además, su cuerpo envolvente también se manifiesta en su belleza y encanto, que atraen la atención de Gonzalo. Sin embargo, Hima Sumac también muestra cierta resistencia y temor hacia los “blancos”, un cuerpo cauteloso, otro aspecto de su cuerpo envolvente, ya que su identidad y herencia indígena influyen en su percepción y relación con estos personajes en la historia. De la misma manera, Hima Sumac en la obra se muestra como una mujer tímida, pero valiente y decidida. Podemos ver que, en primera instancia, la protagonista rechaza las declaraciones románticas de Gonzalo, mostrándose como una mujer orgullosa de sus raíces y su linaje indígena, lo que indica que tiene un fuerte sentido de identidad y pertenencia como se mencionó líneas arriba, lo que contribuye a caracterizar de una manera más específica el cuerpo envolvente que emana.

En los momentos de la escena dos, se da la interacción entre dos personajes de diferentes orígenes y culturas: Gonzalo, un soldado español, e Hima Sumac, una princesa indígena. Al representarla en escena, pude observar una perspectiva diferente de cuerpo envolvente, en primer lugar, a través del lenguaje tanto verbal como corporal reservado y cauteloso de Hima Sumac, destacando una clara conciencia de su posición social y cultural. Las tensiones se revelan en gestos y expresiones faciales que transmiten la brecha entre los mundos de ambos personajes. La postura, los silencios y las reacciones de Hima Sumac evidencian la carga emocional que implica la interacción entre dos culturas distintas, subrayando así las tensiones y desigualdades arraigadas en el contexto histórico representado en la escena.

Por otro lado, encontré que Hima Sumac se describe inicialmente como "pensativa y sola", lo que pude observar en escena que la protagonista está sumida en sus pensamientos y se siente vulnerable. Para representar la descripción de Hima Sumac como "pensativa y sola", decidí utilizar el cuerpo como un medio expresivo para transmitir su estado emocional. En las escenas en las que la protagonista se encuentra sola, ajusté su postura y gestos para reflejar una actitud introspectiva y vulnerable. Hice hincapié en la expresión facial, utilizando elementos como miradas perdidas y suspiros para transmitir la inmersión en sus propios pensamientos y la sensación de soledad. Además, modifiqué la movilidad de su cuerpo, adoptando gestos que sugirieran un cierto retraimiento, como cruzar los brazos o encogerse ligeramente, para enfatizar su vulnerabilidad emocional. De esta manera, el cuerpo se convirtió en un vehículo para comunicar la complejidad de sus sentimientos internos y su situación de soledad, permitiendo que la audiencia conectara de manera más profunda con la experiencia emocional de Hima Sumac. En esos momentos, su postura y gestos transmiten una sensación de retraimiento y reserva.

Por otro lado, ella se muestra de manera distinta cuando está con otros, especialmente con alguien a quien ama, como su padre o sus pares. Esta transformación se puede observar en la dinámica de sus interacciones y en cómo se desenvuelve en la presencia de sus seres queridos.

YANA. –¿Pero tú llorabas Hima-Sumac? ¿tú llorabas?... Ven, hija, ven, quiero que mi corazón converse con el tuyo, quiero que tu pecho se abra á la calor del amor paternal, como las campanillas azules á la luz de la alegre mañana.

HIMA. –Padre, ¿cuándo estuvo cerrado para ti?

YANA. –(Examinando el semblante) Noto en tu semblante la tristeza; en tus ojos pasea la sombra húmeda del infortunio, y he oido levantarse de tu pecho sollozos del alma que son la queja dolorida del que sufre y calla. ¡Oh! dime, dime ¿qué te pasa?

HIMA. –(Con disimulo) ¡Padre!... tu has rodeado de misterios tu salida de la choza... me has negado por la primera vez el derecho de acompañarte, mandándome aquí á esperar las revelaciones de que me hablaste anoche y aguardo una hora después de otra; el gallo ha cantado muchas veces... Padre... hoy parte Tupac-Amaru (Kis Kis llega en este momento y queda escondido tras de un árbol).

Por ejemplo, cuando está con su padre, Hima Sumac muestra una actitud protectora y respetuosa. Puede revelar un cuidado especial hacia él y manifestar una disposición a cumplir con las expectativas y responsabilidades asociadas con su rol de hija y heredera.

Siguiendo con lo anterior, cuando empiezan las interacciones con Gonzalo, a pesar de sentirse segura inicialmente, durante el desarrollo de la escena avanza cada vez con más cautela debido a los intentos de proximidad de Gonzalo. Se puede observar un cambio en su actitud, donde se muestra más tímida y reacia a aceptar las muestras de afecto de Gonzalo. Su

cuerpo refleja esa resistencia y cautela, como se aprecia en el momento en que rechaza su contacto y señala que su cercanía podría marchitar las flores en su cabello.

GONZALO.-¿Cuál es tu nombre; Perdona que te lo pregunte, pues... quien quiera que seas, yo te amo con toda mi alma (tomándole la mano).

HIMA SUMAC. -(rechazándolo con timidez) Aparta, tu contacto quema y marchitaría las flores en las que Tupac Amaru adorna mis cabellos cuando llega la estación de los ñucchus.

En estas líneas, tuve la sensación, a través de mi cuerpo, de la involucencia al momento de rechazar la propuesta de Gonzalo, una involucencia que sentí mitigaba el rechazo hacia él, ya que, al tiempo que lo rechazaba verbalmente, su cuerpo lo envolvía y lo atraía hacia él. Era una involucencia sutil, un desplazamiento contradictorio y ambivalente que suavizaba ese rechazo. La involucencia del cuerpo de Hima Sumac desafiaba las barreras impuestas por las palabras y creaba una tensión entre el deseo de mantener distancia y la atracción física y emocional que Gonzalo generaba en ella. En esta escena, para explorar la sensación de involucencia al rechazar la propuesta de Gonzalo, utilicé técnicas provenientes del análisis dramático y la observación de la dinámica física entre los personajes además de los ejercicios de Laban y de Eines. Asimismo, aunque el análisis dramático de la obra proporcionó el contexto y las intenciones generales, la construcción de personaje bajo las técnicas utilizadas en el laboratorio, así como la observación de la dinámica física permitió una interpretación más detallada y visceral. La combinación de estas técnicas me permitió una comprensión más completa de la involucencia que se desarrollaba en la escena, y cómo el cuerpo de Hima Sumac comunicaba una complejidad emocional más allá de las palabras escritas.

Al final de la escena, Hima Sumac toma una decisión que obedece al mandato de su pueblo, en lugar de seguir su propia voluntad. Este conflicto interno se refleja en su cuerpo,

que parece alzarse en protesta mientras expresa su miedo, ya que su postura y gestos transmiten una tensión entre el deber y el deseo, revelando la lucha interna que enfrenta nuestra protagonista. Sin embargo, identifiqué también un cuerpo con bastante solidez en su decisión, que, junto con el concepto de envolvencia, se transformaban en características que se oponían a los que se esperaban y adjudicaban a las mujeres en la realidad fuera de la obra.

Otro fragmento que destaco y que me brindó información y significado sobre el cuerpo del personaje de Hima Sumac fue el siguiente:

HIMA SUMAC. –(aparte) (Hallpa-mama! Amaru no habla así á mi corazón).
Me llaman Hima-Sumac; soy la hija de Yanañahui, el cacique de la piel encarnada, nieta de Ollanta, que he venido al pié de este retrato (señalando) á escuchar la revelación de mis mayores, porque soy la heredera única.

En este apartado, identifiqué a través del cuerpo, mucha seguridad, firmeza y confianza de lo que decir de dónde venía, su linaje y su ascendencia, le otorgaba. De la misma manera, pude remarcar el concepto de cuerpo envolvente, ya que identifiqué cómo a través de estas palabras, su cuerpo envolvía a Gonzalo, y cómo ella misma transformaba el espacio en el que estaba, confirmando ante sí misma y ante Gonzalo que era la heredera, hija y nieta de figuras históricas para su raza. Asimismo, considero que la envolvencia de Hima Sumac, va más allá de envolver al personaje de Gonzalo. Ella misma se envuelve en las señas de su propia ascendencia al hacer referencia a sus ancestros y afirmarse desde la presencia de otros. Su seguridad, firmeza y confianza al describir su linaje y ascendencia no solo afectan a Gonzalo, sino que también la envuelven a ella misma en la grandeza de su historia familiar. Este acto de afirmación no solo transforma el espacio en el que se encuentra, sino que también fortalece su propia identidad. Así, su cuerpo envolvente no solo se relaciona con los demás, sino que también se convierte en una afirmación poderosa de su propia herencia y posición. En este sentido, la envolvencia de Hima Sumac se vuelve singular y multifacética,

abarcando tanto su relación con otros como su propia afirmación personal. Con respecto a esto, al igual que en el anterior caso, con el personaje de Micaela, la involucencia y la seguridad, eran aspectos que, a pesar de quizás poder estar presentes en algunas mujeres, no era lo que socialmente se esperaba de las mujeres, ya que no eran conductas aprobables por la sociedad, lo que me parece transgresor para el espectador, al construir la autora, un cuerpo así para la representación.

En síntesis, en este subcapítulo encontré que, ambos cuerpos evocaban, a través del espacio escénico la involucencia en escena. A pesar de manifestarlo de maneras distintas, de acuerdo a su contexto en la obra, y la distinta construcción de personaje de cada una, observé como ambas se apropian del espacio, envuelven a su interlocutor, y se muestran seguras de quienes son y de su valía, lo que me permite sostener que esta construcción de personaje, a través de su corporalidad representada desde mi cuerpo como actriz, desafiaba a lo que se esperaba del cuerpo de una mujer, con respecto al espacio simbólico que ocupaban en la realidad, y a la sumisión frente a los varones a los que estaban subordinadas. En el siguiente subcapítulo, abordaré desde el lugar verbal, como se constituye y cómo desafía su construcción de personaje.

4.2 La Palabra como instrumento poder para Micaela e Hima Sumac

En este subcapítulo, abordaremos a través de la palabra, cómo es utilizado este recurso por los personajes de Hima Sumac y La Perricholi, para romper con lo que supone las mujeres de su época estaban autorizadas a decir o no. Asimismo, utilizamos la definición teatral del autor Howard, “La palabra sirve para ampliar el alcance de la acción, la organiza y extiende lo que la gente hace” (1976, p. 441). Para Howard, la palabra dramatiza fuerzas que no vemos, es decir, puede reflejar el impacto real de los hechos transcurridos en una escena, lo que se ocasiona a través de la representación del color y del sentimiento de la realidad en el diálogo que genere una sensación física en el espectador (p. 442). Con esto, sostengo que

la palabra utilizada por las protagonistas de ambas obras refleja su propia realidad y amplía la acción y los discursos de ambas, lo que contribuye al análisis de su construcción de personaje, frente a la realidad peruana de las mujeres en su tiempo.

En esta sección, al igual que en los anteriores subcapítulos, se analizarán los momentos escogidos de cada obra, a través del análisis de la herramienta del “silencio” utilizada. Asimismo, para complementar la definición previa en la introducción de este capítulo, sostengo que el silencio asume un doble papel funcional que consiste en la acción y en la construcción del personaje (Deodat-Kessedjian, p. 55). Asimismo, el autor Pierre Larthomas, afirma que los silencios, como ausencia de palabras o como pausa, significan y forman parte del dialogo, y que, resultan igual de relevantes que la palabra misma, ya que, también forma parte de la construcción del personaje. Con esta cita, sostenemos que el silencio en ambas obras interviene de manera categórica en la construcción tanto de Micaela como con Hima Sumac.

4.2.1 Las palabras y el silencio desafiante de Micaela

En el presente sub-subcapítulo, elegí la siguiente escena de la jornada tercera de “La Perricholi”, debido a que considero que, en este momento, es a través de la palabra que Micaela Villegas logra posicionarse desde un lugar firme y solido como mujer, lo que la coloca en un lugar que determina la construcción de su personaje, por los discursos, indirectos y directos que emite a través de sus palabras en la escena elegida.

En la jornada elegida (la tercera), escogimos los diálogos que observarán a continuación ya que consideramos que “la palabra” es utilizada como un medio o agente de poder para comunicar a través de la obra, y del personaje lo que no se decía en la época:

MARQUES. - Sos vos quien me ofendéis de veras al poner en duda mi palabra, un marqués de Villablanca no miente ni a una mujer

MICAELA. - ni a una mujer, decís, como si fuéramos criaturas diferentes despreciables, con quienes estuvierais dispensados de las leyes del honor.

En esta última parte, observamos cómo Micaela logra identificar y cuestionar las palabras del personaje del marqués de Villa blanca, al hacer uso de una expresión que para la época podía haber pasado desapercibida. Micaela, a través de su discurso, cuestiona el concepto de mujer que tenía su interlocutor. Asimismo, señala en el “como si fuéramos criaturas diferentes despreciables”, que las mujeres no lo eran, lo qué, era bastante transformador para la época, ya que las mujeres no solo estaban obligadas a callar, si no también, a no cuestionar los conceptos que se dijeran de ellas.

De la misma manera, en su frase siguiente “con quienes estuvierais dispensados de las leyes del honor”, hace referencia a las condiciones a nivel jurídico de las mujeres en la realidad, de la obra, diferente a las condiciones reales de la época en la que se escribió, ya que, como se describe en el primer capítulo, Fue debido a esta situación que las recién formalizadas leyes se transformaron en instrumentos de poder para las clases sociales más privilegiadas, quienes ampliaron su autoridad (Zegarra, 1999, p.220). Leyes que sometían a la mujer a la potestad de su padre o de su esposo, que le negaban el derecho a ejercer su ciudadanía, a administrar sus propios bienes e incluso, exculpar las agresiones de violencia sexual contra ellas.

En este fragmento, identificamos cómo Micaela, a través de sus palabras y del rechazo a su interlocutor, sostiene que no dejará el teatro, que era su trabajo en aquella época:

MICAELA. - Si, en el teatro que es una escuela de buena enseñanza

MARQUES. - (Colérico) el teatro es solo una escuela de perdición: es deshonor para la mujer, y al amaros, como os amo en verdad, quiero que dejéis las tablas y viváis sólo para mí... además, no tendréis ya necesidad de trabajar,

pues con mi amor os daré fortuna y podréis vivir como una princesa, como una hermosa ñusta que sois. (Dijo las últimas palabras suavizando la voz)

MICAELA. - pues entonces, marques, y con mayor motivo que antes, tocad a otra puerta, que Micaela Villegas jamás dejara el teatro.

Ante la insinuación del marqués en referencia al teatro, señalándolo como lugar de “perdición y deshonor para la mujer”, y la sugerencia del mismo sobre dejar las tablas, ya que no tendrá la necesidad de trabajar por las condiciones económicas en las que viviría si lo correspondiera, Micaela responde con firmeza “tocad a otra puerta, que Micaela Villegas jamás dejará el teatro”. Esta última afirmación, también se opone a la situación laboral de las peruanas en aquel tiempo. Tal como afirmamos en el primer capítulo, según la investigadora Margarita Zegarra sostiene “Además, era el varón quien ejercía la autorización acerca de la inserción laboral de su esposa fuera de la casa. Según el Código Civil de 1890, si el esposo no estaba de acuerdo con esta actividad, era un deber expresarlo públicamente. En síntesis, la mujer peruana no podía dar ningún paso jurídico sin que su esposo le preceda” (Zegarra, 1999, p.234).

Bajo esta última noción, Micaela rompe con esta condición ya que, ella no esperaba que su situación laboral sea aprobada por el varón con el que se vincule, es más, ante la sugerencia de este sobre su desacuerdo con su profesión, ella indica que no podrá corresponderle con mayor motivo, ya que no dejará su labor pese a la disconformidad del marqués. Alvarado coloca una realidad ideal, de lo que debería corresponderles como derecho a las peruanas, el poder decidir sobre ellas mismas y sobre su situación laboral, hecho que se refleja a través de las palabras de la protagonista en su obra.

Finalmente, encontramos que, en La Perricholi, las palabras y los diálogos utilizados por el personaje de Micaela, son utilizados como un arma de cuestionamiento y fricción de la realidad del país, y que forma a la vez, parte de las características de su personaje.

Observamos no solo que, en sus diálogos denuncia y cuestiona las condiciones que le aquejaban a las mujeres, si no que, también planteaba una existencia representativa en la obra, de lo que debería ser la realidad de todas las peruanas.

4.2.2 Estableciendo límites a través del silencio.

Para el análisis del concepto de “silencio”, elegí la siguiente escena de la jornada tercera de “La Perricholi”, ya que, la protagonista (Micaela) utiliza el silencio, como un acto voluntario de omisión de información, el cual es determinante para analizar al personaje de Micaela, ya que, su manera de utilizar el silencio, a pesar de ser diferente, logra reivindicar el derecho a las mujeres a decir no.

A continuación, analizaremos cómo el personaje de Micaela Villegas utiliza el silencio en la escena elegida:

MICAELA. - (Aparte) ¡Ya vio el cofre! ...Caballero, os proparasáis.

¡Dadme el cofre!

DON FRANCISCO. - (Colérico) ¿Quién os lo obsequió?

MICAELA. - (Con dignidad) Don Francisco, no tenéis ningún derecho a averiguar de quien recibo presentes.

Según lo observado, podemos identificar cómo en la acotación, la autora María Jesús Alvarado, indica la intención con la que Micaela utilizará elegir el silencio como supresión de información, “con dignidad”. Luego, en el texto en el que se dirige al personaje de Don Francisco, podemos observar cómo decide no dar respuesta o atender a su pregunta ya que considera que este no tiene derecho a saber sobre su intimidad. Este diálogo resulta muy poderoso, ya que, tal como se expuso en el primer capítulo, en la época de tránsito del siglo XIX al siglo XX, las categorías que integraban el concepto de mujer de la época la configuraban desde una perspectiva inferior, lo que, tal como afirma Maritza Villavicencio, las dejaba sujetas al poder y decisión masculino (1992, p.21).

Es de esta manera que sostenemos que Micaela Villegas rompe con este concepto de mujer, ya que se impone ante el deseo de su interlocutor de querer saber de quién es que recibe los presentes que posee, y ella no solo se niega ante esta petición, sino que, establece un límite frente a este sujeto masculino, indicándole que no tiene derecho a saber sobre ella, no tiene derecho sobre sus asuntos, sobre ella. Este discurso y esta manera de representar el silencio, a través de la omisión de una respuesta, me resulta poderosa ya que era una postura que las mujeres peruanas de su tiempo no estaban autorizadas de mostrar, menos aún frente al varón, al que estaban subordinadas.

Siguiendo por la misma línea, en el siguiente extracto de la escena elegida, observamos también, una negativa por parte de Micaela, ante las interrogantes de Don Francisco:

DON FRANCISCO. - ¿Y lo amáis a él?

MICAELA. - ¿A quién decís?

DON FRANCISCO. - A don Manuel de Amat y Junient, virrey del Perú

MICAELA. - Os propasáis, caballero: no tengo porque abriros mi conciencia.

Al igual que en el anterior fragmento, observamos que, ante la sugerencia de Don Francisco, Micaela no solo se abstiene a responder, sino, que este, al hacer esa pregunta “se propasa”, señalando una conducta negativa de su parte, hacia ella, siguiendo con recalcar la siguiente frase: “no tengo porque abriros mi conciencia”. Esta última frase reivindica la relación que tiene Micaela, como mujer, frente a su contraparte varón Don Francisco. Ya que, tal como observamos líneas arriba, aparte de negarse a relatarle los hechos que le acontecen, lo sitúa en una posición en la que ella no tiene que rendirle, no solo explicaciones, si no verdades sobre sí misma.

MARQUES.- (riendo sarcásticamente) ¡ah!... ¿nos abandonasteis porque tenías un visitante privilegiado?

MICAELA.- (Indignada) ¡¿cómo os atrevéis a espiarme?! ¡Idos inmediatamente de mi casa!

MARQUES.- no sin antes verle el rostro al feliz mortal que hoy obtiene vuestro favor.

VIRREY.- ¡cobarde! ¡Insultáis a una dama!

MARQUES.- que tiene un caballero que la defienda

MICAELA.- ¡idos... idos!

En la escena, Micaela despliega el silencio de manera elocuente, convirtiéndolo en una herramienta sutil de poder y resistencia. Su silencio opera como un instrumento de control sobre la situación. Su elección de no participar en un intercambio verbal con el Marqués puede interpretarse como una manera consciente de ejercer autoridad y resistir de manera firme e inteligente ante la provocación. Asimismo, este silencio también funciona como un escudo de protección de su privacidad. Al no ceder ante más preguntas o comentarios del Marqués, y, por el contrario, echarlo del espacio, Micaela preserva su intimidad y evita que el Marqués obtenga más información de la que ella permita. En esta escena, el silencio de Micaela, lejos de ser pasividad, se revela como una estrategia poderosa, una expresión de su resistencia y control sobre la situación.

Este acto me parece revolucionario, desde los textos de Alvarado, ya que, a través del recurso del silencio, utilizado de una manera distinta ya que el personaje habla, para anunciar que no responderá lo que se le pide, el personaje de Micaela reivindica y coloca una realidad que, a pesar de ser diferente a la que vivían las mujeres del país, era a lo que se debía aspirar a llegar, con respecto a consagrarnos como seres que pueden tomar decisiones sin que conciernan y/o tengan que ser aprobadas por el ojo masculino.

Finalmente, en este apartado logramos ver como se constituye el personaje de La Perricholi a través de la reivindicación de su derecho al silencio, al abstenerse a responder

sobre lo que elige callar, lo que contribuye a identificar cómo Micaela sigue rompiendo con los diversos esquemas con los que lidiaban las peruanas en la época de tránsito.

Ahora explicaré el análisis del caso de Hima Sumac para explorar cómo, a lo largo de la obra, Hima Sumac aborda temas que, en la época estudiada, estaban estrictamente fuera del ámbito de discusión para las mujeres. Este análisis nos permitirá entender cómo la involucencia de Hima Sumac se relaciona con el silencio ya que va más allá de una simple expresión personal, convirtiéndose en una fuerza liberadora que le permite abordar y confrontar temas prohibidos para las mujeres de su época.

Lo que observaremos en el siguiente fragmento, en el que analizo cómo Hima Sumac, a través de la obra, habla de temas que, en la época estudiada, las mujeres no debían hablar:

HIMA SUMAC. –¡Gonzalo, Tupac Amaru! Terrible contrariedad que aprisiona mi albedrío. Mi patria, la sangre de mis hermanos y el mandato de mis padres me ordenan odiar á los blancos, y Gonzalo es, sin embargo, ¡el alma de mi alma!... ¡Si! yo le vi en la ciudad.

En esta sección podemos observar cómo Hima Sumac es, tal como afirma la dramaturga Celeste Viale “una protagonista cargada de pasión, enfrentando su destino como respuesta, a los dictados de su corazón (a pesar de saber que esto puede acarrearle una desgracia)” (Viale, 2010, p. 35). Bajo esta premisa, podemos observar cómo Hima Sumac obedece a sus sentimientos, a pesar de estar destinada a emparejarse con alguien de su raza, percibimos cómo se opone y busca liberarse de una decisión impuesta hacia ella con respecto al hombre con el que tendrá que contraer matrimonio. Suceso que no solo se repetía en la época de transición, ya que las decisiones en su mayoría eran tomadas por el padre, el varón era el jefe familiar, “la familia es una posesión del padre” (Castro, 1994, p.2) con respecto al futuro de las hijas mujeres, si no que sigue vigente en diversos países.

Tal como afirmó Margarita Zegarra, las mujeres casadas estaban sujetas a la potestad de su esposo, y las solteras bajo la de su padre, siempre bajo la potestad del varón (Zegarra, 1999, p.225). Asimismo, resaltamos la manera en la que Hima Sumac verbaliza lo que siente, a pesar de significar una deshonra para su época, su raza y su familia, no lo reprime. Hecho que resulta transgresor para el concepto de moralidad que se le adjudicaba a la mujer, por el contrario del varón, que socialmente se le avalaba la infidelidad o vínculo extramarital.

Finalmente, identificamos que Hima Sumac es un personaje femenino que habla, a diferencia de las mujeres de la época, que eran silenciadas, que no se les permitía hablar de lo que sentían, de lo que querían, de sus deseos personales. Encuentro que, a través de sus diálogos, se constituye como un personaje que decide sobre sus propios romances, a pesar de estar destinada a otros escenarios, por decisiones externas a ella, y además, un personaje que decide hablar de lo que no se consideraba “propio” para las mujeres en su tiempo.

Asimismo, el silencio de Hima Sumac, funcionó también como un arma para defender el destino de su familia. Para analizar el silencio como arma del personaje, escogí la escena cinco de la obra “Hima Sumac”, ya que, en esta obra, Hima Sumac, utiliza el recurso del silencio, como un acto de dignidad, tal como lo afirma el autor Pierre Larthomas “un personaje que permanece mudo en el escenario puede adquirir gran consistencia y determinar, sólo con su presencia silenciosa, las acciones de los demás” (1999, p. 15), lo cual se confirmará y desarrollará en esta sección a través del personaje escogido. La escena elegida, es una de las últimas escenas de la obra Hima Sumac, en la cual, podemos observar cómo es utilizado el silencio por la protagonista:

DON LUIS –(Con interés creciente) ¿Y la llave? ¿Hima-Sumac y la llave?

HIMA SUMAC. –Hallpa-mama la guarda en lo más profundo de sus entrañas, como esconde el tesoro de mis mayores á la codicia de los tuyos!!...

DON LUIS –La entregarás ahora mismo.

HIMA SUMAC. –Qué dices?... imposible! la tierra la esconde.

DON LUIS –Nos enseñarás la entrada.

HIMA SUMAC. –En vano porfías, es imposible.

Observamos que Hima Sumac, se niega a revelar el secreto de la ubicación de la llave que guardan los tesoros de su familia. Es a través de este silencio, que Hima Sumac se coloca como, a pesar de estar en una posición de vulnerabilidad, un sujeto de resistencia inquebrantable: “En vano porfías, es imposible”. Ante las palabras de Hima Sumac, este personaje hace respetar su postura, colocándose en un lugar inalterable ya que, tiene el deber de preservar la riqueza de su ascendencia. Observamos también, que esta primera instancia, la protagonista, al igual que en el anterior sub-subcapítulo, utiliza el silencio no de una manera literal, sino también desde la visión simbólica de la omisión de información. Este silencio, no solo destaca su responsabilidad frente a su cargo, y a la raza indígena, sino también quebranta la noción patriarcal asociada a la mujer de aquel tiempo, de ser un sujeto inferior, frágil, y con escasa capacidad intelectual, ya que, en este primer fragmento Hima Sumac demuestra ser lo contrario.

Asimismo, en el último texto que emite Hima Sumac en la obra, podemos observar que anuncia que su muerte se aproxima, y que debe asumir lo que le destina en consecuencia de su silencio:

HIMA SUMAC. –Padre! ¿me has perdonado ya?... Pachacamac me recibirá en sus brazos perdonando mi debilidad á trueque de mi martirio, y mi sangre irá á fructificar el árbol de la libertad junto con la de Tupac-Amaru padre e hijo! Y los que vienen sabrán, como nosotros, ¡¡que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro que respira satisfecho del amor de sus amores en las risueñas playas del Perú libre!!...

Este último texto, y el silencio dramático que utiliza Clorinda Matto de Turner, al utilizar este último párrafo como las últimas palabras de Hima Sumac, ya que, en los siguientes diálogos se anuncia su muerte, nos resulta poderoso ya que la protagonista fallece sin haber revelado al final, una sola palabra. En palabras de la dramaturga Celeste Viale, esta asume el sacrificio para salvar la honra de su pueblo, “reivindica su misión salvadora del tesoro, redentora de la humanidad” (Viale 2010, p. 35). Es de esta manera que observamos que, a través del silencio, Hima Sumac se coloca como la heroína trágica de esta historia, quien, al asumir un importante cargo, se hace responsable hasta el final de conservar la riqueza y la seguridad de su familia, rompiendo uno de los conceptos patriarcales mencionados en el capítulo uno, las mujeres eran consideradas subyugadas a los varones peruanos, ya que, si no cumplen con lo estipulado para ellos, está expuesto a ser marginado. “Era lo “viril” lo que suponía todas las virtudes sociales, situando a lo femenino al margen de la historia y la vida pública, ya que se consideraba que no podría aportar sustancialmente a la mejoría de la nación” (Chocano, 2011, p.11). Con esta última afirmación sostenemos que la construcción de Hima Sumac, desmitificaba estos conceptos ya que muere con dignidad, a fin de preservar el bienestar de su nación.

En síntesis, observamos que la construcción de personaje de Hima Sumac, a través del recurso del silencio, utilizado en la misma escena de distintas maneras, logra consagrar a Hima Sumac como una heroína, sujeto responsable de la preservación de su familia y de su raza, y que, con responsabilidad, asume sus equivocaciones en tanto no haya consecuencias con su patria, desafiando la percepción que se tenía de la mujer peruana y sus aptitudes para desarrollarse en la vía pública.

4.2.3 Hima Sumac, una mujer que habla

Para el análisis del uso de la palabra en este apartado, escogí la escena seis de la obra “Hima Sumac”. A diferencia de la anterior sección, destacamos esta escena debido a que consideramos de gran relevancia que Hima Sumac, a través del diálogo, tome presencia y pueda verbalizar sus ideas y su sentir. Hecho que no sucedía en su mayoría con las mujeres del país en la época, es por esta razón, que, a partir de esta escena, se analizará cómo influye en la construcción del personaje de Hima Sumac, su forma de apropiarse de la palabra, y elegir expresarse, en un momento de la historia en el que el sentir de las mujeres no era válido de ser expresado. A continuación, procederé a exponer el análisis respectivo.

En el fragmento que destaco a continuación se puede observar cómo Hima Sumac, a través de la obra, habla de temas que, en la época estudiada, las mujeres no debían hablar:

HIMA SUMAC. –¡Gonzalo, Tupac Amaru! Terrible contrariedad que aprisiona mi albedrío. Mi patria, la sangre de mis hermanos y el mandato de mis padres me ordenan odiar á los blancos, y Gonzalo es, sin embargo, ¡el alma de mi alma!... ¡Si! yo le vi en la ciudad.

En esta sección podemos observar cómo Hima Sumac es, tal como afirma la dramaturga Celeste Viale “una protagonista cargada de pasión, enfrentando su destino como respuesta, a los dictados de su corazón (a pesar de saber que esto puede acarrearle una desgracia)” (Viale, 2010, p. 35). Bajo esta premisa, podemos observar cómo Hima Sumac obedece a sus sentimientos, a pesar de estar destinada a emparejarse con alguien de su raza, percibimos cómo se opone y busca liberarse de una decisión impuesta hacia ella con respecto al hombre con el que tendrá que contraer matrimonio. Suceso que no solo se repetía en la época de transición, ya que las decisiones en su mayoría eran tomadas por el padre, el varón era el jefe familiar, “la familia es una posesión del padre” (Castro, 1994, p.2) con respecto al futuro de las hijas mujeres, si no que sigue vigente en diversos países. Tal como afirmó

Margarita Zegarra, las mujeres casadas estaban sujetas a la potestad de su esposo, y las solteras bajo la de su padre, siempre bajo la potestad del varón (Zegarra, 1999, p.225).

Asimismo, resaltamos la manera en la que Hima Sumac verbaliza lo que siente, a pesar de significar una deshonra para su época, su raza y su familia, no lo reprime. Hecho que resulta transgresor para el concepto de moralidad que se le adjudicaba a la mujer, por el contrario del varón, que socialmente se le avalaba la infidelidad o vínculo extramarital.

Finalmente, identificamos que Hima Sumac es un personaje femenino que habla, a diferencia de las mujeres de la época, que eran silenciadas, que no se les permitía hablar de lo que sentían, de lo que querían, de sus deseos personales. Encontramos que, a través de sus diálogos, se constituye como un personaje que decide sobre sus propios romances, a pesar de estar destinada a otros escenarios, por decisiones externas a ella, y, además, un personaje que decide hablar de lo que no se consideraba “propio” para las mujeres en su tiempo.

4.3 Conclusiones del capítulo

En este capítulo observé como funcionó el uso de la palabra en ambas obras para ambos personajes. Pude identificar que esta fue utilizada, por una parte, para denunciar y cuestionar su realidad, y a quienes intentaban subordinar el concepto de mujer, y, por otra, utilizarla como un mecanismo para hacerse visible y no dejarse silenciar. En ambos casos, a pesar de provenir de distintos lugares y ser utilizado de diferentes maneras, la palabra y el uso del diálogo contribuían a que las protagonistas se hagan escuchar y puedan alzar su voz. A continuación, en el siguiente subcapítulo, observaremos como la ausencia de esta (palabra), les otorga también un empoderamiento y logra ubicarlas en un lugar de dignidad y reivindicación.

Pude identificar cómo también la ausencia de información y palabra es utilizada por las autoras de estas obras, como un recurso que reivindica y dignifica a sus protagonistas.

Encontramos que, en ambos casos, hay una similitud en cómo la decisión de callar información logra posicionarlas como un sujeto con derecho a tomar el silencio como acto voluntario, no como orden, en contraposición con el deseo masculino de que hablen. Por último, observamos cómo en Hima Sumac el silencio la coloca como una heroína, y salvaguarda y reivindica a toda una nación.

Podemos encontrar que las herramientas de la representación del cuerpo en escena, el diálogo y el uso de la palabra, así como el empleo del silencio en las escenas elegidas, funcionan como recursos de empoderamiento para la construcción de los personajes de las obras de Hima Sumac y La Perricholi. Asimismo, hemos encontrado que es a través de estos elementos, que se desafían los roles de género y las condiciones patriarcales señaladas al inicio del capítulo, a las que estaban subordinadas las mujeres de la época en la que estas obras fueron escritas y publicadas.

Frente a los hallazgos descubiertos, sostenemos que la dramaturgia de María Jesús Alvarado y Clorinda Matto de Turner, ha construido sus personajes de manera que, de forma distinta cada una, logra envolver y resistir, con dignidad las adversidades y las injusticias de su propia realidad, en la que, se desenvuelven frente a órdenes principalmente masculinos e interacciones con varones que las intentan someter, más, es a través de las estrategias dramáticas para la construcción y las herramientas de análisis elegidas por las dramaturgas, que los personajes logran enfrentar y oponerse a este sometimiento.

Conclusiones

Tras el análisis de ambas obras, encuentro que, frente al contexto patriarcal peruano, las voces femeninas se escuchan como resistencia y lucha ante un mismo objetivo. Es por esta razón que el teatro de María Jesús Alvarado y de Clorinda Matto de Turner cumple un rol al representar lo marginado, excluido y olvidado, y al denunciar los límites opresores que vivían las mujeres de la época estudiada. Esto podría ocasionar en sus receptores la posibilidad de reflexión frente a lo no expuesto por la historia oficial de la cultura dominante patriarcal, que ha desestimado las voces femeninas que, hasta la actualidad, son víctimas de opresión y subordinación.

Asimismo, sostengo que el teatro, durante la época de transición de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, funcionó como un arma para expresar lo que se oponía a la historia oficial: una perspectiva femenina de la historia y del teatro, lo que contribuye a liberar del anonimato a mujeres como María Alvarado y Clorinda Matto, y destacar su arte, en el que se refleja su compromiso por la lucha de las mujeres, así como incidir en el mejoramiento de la vida de estas.

Reconstruir personajes que han sido históricamente marginados y excluidos socialmente, contribuye a reivindicar a los miembros de estos colectivos sociales de manera relevante. Esto debido a la posibilidad de evocar elementos del pasado para reinterpretar narrativas históricas que contribuye a una constante reformulación del presente. Es por esta razón que afirmo que la dramaturgia sirve para poder expresar algo distinto a lo contado por la historia oficial, y de esta manera, poder cuestionar lo que nos dice la cultura dominante.

De igual manera, pude comprobar que la construcción de los personajes femeninos en los dramas de Matto de Turner y Alvarado desafía los mandatos de género impuestos a las mujeres en sus respectivas épocas al presentar a mujeres como heroínas y ciudadanas con

derechos, roles que rompen con los estereotipos tradicionales de sumisión y pasividad asignados a las mujeres.

En el caso de Clorinda Matto de Turner, la representación de Hima Sumac como heroína en el siglo XVIII desafía las normas sociales al otorgarle a la mujer un papel protagónico, destacando su liderazgo y valentía, aspectos poco comunes para la literatura de la época. Por otro lado, en el drama de María Jesús Alvarado, "La Perricholi", la figura de Micaela como ciudadana en el siglo XX refleja un cambio significativo al representar a una mujer consciente de sus derechos y dispuesta a luchar por la igualdad de género. Ambas representaciones cuestionan los mandatos de género al mostrar a las mujeres como agentes activos en la sociedad, luchando por la justicia, la libertad y la igualdad. Estos personajes se presentan como figuras de resiliencia y transformación, enfrentando así las restricciones históricas impuestas a las mujeres.

De igual manera, el análisis demuestra cómo el cuerpo de las protagonistas no solo desafía las expectativas sociales de la época, sino que también comunica de manera vívida y profunda la complejidad de sus emociones, resistencias y luchas internas. Lo que se observa también, a través de los diálogos y las palabras de los personajes en las obras analizadas, donde se cuestionan y critican diversos aspectos que limitaban a la mujer peruana en la época estudiada.

A través de los textos se abordan las condiciones laborales y la autonomía de las mujeres peruanas; se exploran los roles de género y la percepción de la mujer en la sociedad. La independencia económica emerge también como un tema relevante, desafiando la noción de que las mujeres debían depender económicamente de los hombres. Además se aborda el tema de los derechos jurídicos de las mujeres, se cuestionan además las expectativas matrimoniales impuestas a las mujeres y, finalmente, se destaca su libertad para expresar

sentimientos y deseos, desafiando la expectativa de que las mujeres no debían expresar abiertamente sus emociones.

El análisis detallado de los diálogos y palabras de los personajes revela cómo estas obras teatrales cuestionan y critican diversas limitaciones impuestas a las mujeres peruanas en esa época, abordando temas como autonomía laboral, igualdad de género, derechos jurídicos, expectativas matrimoniales y la libertad para expresar sentimientos y deseos.

Realizar esta investigación ha abierto mi visión hacia la importancia de explorar y representar las voces marginadas y olvidadas en la sociedad. Me motiva profundizar en la exploración de temas relacionados con la igualdad de género, la reivindicación de la mujer peruana y la resistencia ante las estructuras de opresión en nuestro país.

Como actriz e investigadora, me veo comprometida a seguir explorando narrativas que desafíen las normas establecidas y fomenten la reflexión crítica. Puedo visualizar un futuro donde mi trabajo contribuya a la construcción de un mundo más inclusivo y justo, ya que confío en la capacidad del teatro para desafiar estereotipos, cuestionar la historia oficial y dar voz a aquellos que han sido silenciados a lo largo del tiempo. En mi camino por el arte, me propongo seguir descubriendo y compartiendo historias que resalten la diversidad, promuevan la igualdad y despierten la conciencia social. En conclusión, esta investigación ha fortalecido mi compromiso con la representación auténtica y significativa en las artes escénicas, y estoy decidida a continuar explorando temas que despierten la empatía, generen diálogo y contribuyan a la construcción de un futuro más equitativo y justo para las mujeres de mi país.

Referencias bibliográficas

- Almenara, E. (2018). Descomposición De La Masculinidad Peruana en Bioy De Diego Trelles Paz. *Revista Iberoamericana*, 83(262), 153–166.
- Alvarado, M. J. (1935) *La Perricholi*. Biblioteca Nacional del Perú.
<https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/memoria-peru/d-de-la-mujer/la-perricholi-t-1/>
- Arellano G., J. C., (2012). Discursos racistas en Chile y Perú durante la Guerra del Pacífico (1879-1884). *Estudios Ibero-Americanos*, 38(2), 239-264
- Arteaga, C. (2022). Hima-Sumac. Drama en tres actos y en prosa. *Revista Ideele*, 305.
<https://www.revistaideele.com/2022/09/23/hima-sumac-drama-en-tres-actos-y-en-prosa/>
- Austin, E. (2008). Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner de Ana Peluffo. *Hispanic Review*, 76(1), 102-104.
<http://www.jstor.org/stable/27668828>
- Barrig, M. (2017). *Cinturón de castidad: La mujer de clase media en el Perú*. IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- Barthes, R. (1977). La revolución brechtiana. *Ensayos críticos*, 51-52..
- Berg, M. G. (2010). Pasión y nación en «Hima-Sumac» de Clorinda Matto de Turner. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pasion-y-nacion-en-hima-sumac-de-clorinda-matto-de-turner/>
- Cabral, P. (2019). CORPOESCENA: un enfoque transdisciplinario sobre el cuerpo en escena.
- Cañelles, I. (1999). *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

- Castro, R. (1994). Dinámica de la familia peruana. *Anales de la salud mental*(10), 199-206.
<https://es.scribd.com/document/374227090/Dinamica-de-La-Familia-Peruana>
- Chaney, E. (1988). *Significado de la obra de María Jesús Alvarado Rivera*. CENDOC-Mujer.
- Chocano, M. (2011). Pulsiones nerviosas de un orden craquelado: desafíos, caballerosidad y esfera política (Perú, 1883-1960). *Histórica*, 35(1), 141–184.
- Contreras, M. J. (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria I*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Damonti, P., & Amigot Leache, P. (2020). Las situaciones de exclusión social como factor de vulnerabilidad a la violencia de género en la pareja: Desigualdades estructurales y relaciones de poder de género. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 48, 205–230. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.5944/empiria.48.2020.28076>
- Denegri, A. C. F. (1996). *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Déodat-Kessedjian, M. F. (1999) *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Iberoamericana.
- Dolle, V. (2014). *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*. Hildesheim.
- Duby, G. (2013). Escribir la historia. *Revista Reflexiones*, 25(1).
- Gonzales, M. (2022, 08 de junio). “Hima Sumac”: el rescate de la única obra de teatro que escribió Clorinda Matto. *El Comercio*,
<https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/hima-sumac-el-rescate-de-la-unica-obra-de-teatro-que-escribio-clorinda-matto-teatro-peruano-teatro-noticia/?ref=ecr>

- Guardia, S. B. (2011). *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL).
- Guardia, B. S. (2020). La escritura de Clorinda Matto y Laura Riesco: Un siglo de literatura femenina. *Letrónica*, 13(1), 1–11. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.15448/1984-4301.2020.1.36075>
- Guerra, L. (2016). Nociones de la otredad en los textos de viajeras del siglo XIX. *Chasqui*, 45(1), 30-41. <http://www.jstor.org/stable/24810874>
- Howard Lawson, J. (1976), *Teoría y técnica de la Dramaturgia*. Editorial. Arte y Literatura.
- Lecoq, J. (1997). *El Cuerpo Poético: Una Pedagogía de la Creación Teatral*.
- Lovón-Cueva, C. (2016) *Construcción del sujeto femenino peruano en el discurso del siglo XIX*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Merino, R. (2019). *La propuesta reformista de María Jesús Alvarado: de los ensayos a la novela* [Tesis de posgrado, PUCP]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Miseres, V. (2013). *Biografía y Obra de Clorinda Matto de Turner*. Universidad de Notre Dame. <https://eladd.org/autoras-ilustres/clorinda-matto-de-turner/>
- Olavarría, J. (2000). De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX. En J. Olavarría (Ed.), *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia* (pp. 11-28). Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Ramos, P. M. A. (2006). *Masculinidades y violencia conyugal: Experiencias de vida de hombres de sectores populares de Lima y Cusco*. Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Rojas, L. (2009). María Jesús Alvarado Rivera, primera feminista peruana. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 3(19), 1-11.

- Rosas, C. (2019). *Género y mujeres en la historia del Perú: del hogar al espacio público*. Fondo Editorial de la Pontificia universidad Católica del Perú.
- Rossi, A. M. (2021). Juana Manuela Gorriti y el Drama Hima-Sumac de Clorinda Matto de Turner. *Gramma*, 31(9). Recuperado a partir de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5289>
- Sánchez, M. J. (2004). El cuerpo como signo : la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo.
- Suárez, M. (2022). Paladinas del patriotismo: la Perricholi en la voz de María Jesús Alvarado (1935). *Estudios filológicos*, (69), 89-102. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132022000100089&script=sci_arttext
- Tamayo, A. M. (2012). Cuerpo en escena. corporealidad, cultura y creación. *Agenda Cultural Alma Mater*, (187).
- Tauzin, I. (1998). El teatro en Lima entre 1883 y 1889. En Meyran, D., Ortiz, A., & Suréda, F. (Eds.), *Théâtre, public, société*, Presses universitaires de Perpignan. https://www.academia.edu/15398774/El_teatro_en_Lima_entre_1883_y_1886
- Torres, P. (2019). Hima-Sumac de Clorinda Matto y María de Vellido de Carolina Freire: dos construcciones ficcionales de lo patriótico, por Paloma Torres. *Red Literaria Peruana*. <https://redliterariaperuana.com/2019/06/07/hima-sumac-de-clorinda-matto-y-maria-de-vellido-de-carolina-freire-dos-construcciones-ficcionales-de-lo-patriotico-por-paloma-torres/>
- Viale, Y. M. C. (2010). *La obra teatral como arma de mujer: En la transición del siglo XIX al XX en el Perú* [Tesis de posgrado, PUCP]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Villavicencio, M., & Zegarra, M. (1992). *Del silencio a la palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Zegarra, F. M. (1999). *Mujeres y género en la historia del Perú*. CENDOC-Mujer.

Zegarra, M. (2016). *María Jesús Alvarado: la construcción de una*

intelectual feminista en Lima, 1878-1915 [Tesis de maestría, UNMSM]. Universidad

Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/1372>

