



David Rengifo Carpio, *Teatro y nación: una historia cultural del drama republicano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2024; 356 pp.

Luis Alfonso Santistevan de Noriega¹

Al estudiar las representaciones y las prácticas culturales a través del teatro, la obra de Rengifo se inscribe dentro de la denominada nueva historia cultural. Si bien desde finales del siglo XX hasta la actualidad ha crecido el interés académico por el estudio de las prácticas culturales en el Perú, las investigaciones específicamente centradas en el teatro, en particular las del siglo XIX y principios del XX, siguen siendo escasas. La relevancia del texto radica en su reflexión sobre el teatro peruano, o con temática peruana, resultando fundamental para comprender la relación entre arte y sociedad en la configuración del discurso nacional. No obstante, pese a su carácter académico, el texto no es denso ni hermético, sino que se encuentra redactado con claridad y precisión, lo cual permite su acceso no solo a historiadores y especialistas sino, también, a un público más amplio e interesado en el teatro, el arte y la historia.

La investigación de Rengifo analiza la dinámica del teatro histórico como expresión del proceso de construcción de la nación en el Perú entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX. Siguiendo su definición, el teatro histórico es aquel “cuya narración se inspira en el pasado de una nación o pueblo” (pp. 10-11). El estudio se inicia en la época del auge guanero castillista y culmina en 1924, año del centenario de la batalla de Ayacucho y cuarto del Oncenio de Augusto B. Leguía. Aunque la investigación se centra en la ciudad de Lima, también incluye referencias a otras localidades como Arequipa, Trujillo y el Cuzco, ofreciendo así una visión más amplia del fenómeno teatral en el país.

Desde un enfoque cronológico, el libro está dividido en tres partes y siete capítulos, organizados en relación con los procesos históricos peruanos y la evolución del teatro

1 Licenciado en Artes Escénicas y magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente es docente en la Facultad de Artes Escénicas de dicha universidad. ORCID: 0000-0002-2924-0417. Correo electrónico: asantis@pucp.edu.pe.

Citar como: Santistevan, L.A. (2024). David Rengifo Carpio, *Teatro y nación: una historia cultural del drama republicano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2024; 356 pp. *Revista del Archivo General de la Nación*, 39 (2), 119-122. DOI:<https://doi.org/10.37840/ragn.v39i2.177>

histórico. La primera parte, titulada «El teatro histórico de la Era del Guano a la Guerra del Pacífico», aborda lo que el autor denomina el “primer ciclo de auge del teatro histórico”. Rengifo describe dicho período como oscilante, con un gran momento de esplendor en la producción, representación y apoyo estatal durante la década de 1850 e inicios de 1860, en plena bonanza guanera. No obstante, esta dinámica cambia con la crisis económica derivada de la guerra con España y el declive del modelo guanero, evidenciado entre mediados de 1860 y fines de 1870. Sin embargo, el teatro nacional, y en particular el teatro histórico, experimenta un resurgimiento tras el inicio de la Guerra del Pacífico (1879), impulsado por una euforia patriótica inicial que, no obstante, se ve truncada con la ocupación chilena y la derrota peruana. Durante aquel periodo de auge, el teatro histórico se vincula estrechamente con el romanticismo, y la tendencia predominante en la ambientación de las obras es situarlas en la conquista y la independencia, mientras el pasado estrictamente prehispánico es relegado. Entre las piezas destacadas de este período se encuentran *Atahualpa o La conquista del Perú*, de Carlos Augusto Salaverry, *Olaya o El Barquero y el Virrey*, de Nicolás Corpancho, y *Rodil*, de Ricardo Palma.

La segunda parte, denominada «La crisis del teatro histórico: de la Posguerra a la República Aristocrática», aborda el ciclo de declive del teatro histórico, al disminuir la producción y puesta en escena del mismo. Destaca *Hima Sumac*, de Clorinda Matto de Turner, con un tiempo histórico híbrido y más exitosa en Arequipa que en Lima. Sin embargo, es en este periodo de crisis que comienza a presentarse poco a poco la temática prehispánica en la capital, como es el caso de la ópera *Ollanta*, estrenada sin mucho éxito en 1900. Esta temática estaría vinculada a un sentimiento de afirmación nacional tras la Guerra del Pacífico, cobrando la temática prehispánica incaica más fuerza en el Cuzco, aunque con un carácter localista y regionalista. No obstante, su mayor importancia se dio durante los últimos años de la República Aristocrática, años de crisis política, social y económica. Las compañías de teatro incaico cusqueñas llegarían a Lima a fines de la República Aristocrática, presentándose con éxito, aunque sin la plena aceptación por parte de las élites limeñas.

La tercera y última parte, titulada «La Patria Nueva de Leguía y el resurgimiento del teatro histórico, 1919 y 1924», aborda dicho ciclo durante los años de auge y consolidación del Oncenio, cuando se observarán con claridad las relaciones entre el poder político y el teatro histórico. Es de destacar que en este periodo, a diferencia de los anteriores, predomina la temática prehispánica incaica, señalada por Rengifo “como elemento exaltador de la nación y la identidad nacional” (p. 330). Destacan las piezas: *Ollanta*, ópera cuya música es de José María Valle-Riestra, y el libreto de Federico Blume y Fernán Cisneros (reestrenada en 1920); también, la reposición de *El Mártir Olaya*, del español Eloy Perillán y Buxo, en 1923; y, *El sol de Ayacucho*, del español Francisco Villaspesa, cuya producción fue encargada por el gobierno para ser presentada en el centenario de la batalla de Ayacucho (1924).

Desde que comencé a hacer teatro, en los años setenta, me ha llamado la atención la oscuridad en la que parece hundirse la tradición de nuestro teatro. Grandes saltos de

Segura, y Pardo y Aliaga, a Gamarra y Yerovi, y de estos a Ríos y Salazar Bondy. Es como volar sobre enormes zonas de oscuridad en las que sobresalen unos pocos autores sin conexión aparente entre ellos, ni con un proceso que los explique. Peor es la suerte de actores y actrices: prácticamente saltamos de la Perricholi, en el siglo XVIII, a Ernestina Zamorano o Teresita Arce, en la primera mitad del siglo XX. Trabajos como *Teatro y Nación* de David Rengifo nos dicen que hay una historia que contar, y no solamente los residuos de un enorme olvido. Ayudan de una manera precisa a entender que, quienes hacemos teatro en el Perú, no hemos comenzado ayer sino mucho más atrás, que pertenecemos a una tradición rica en contrastes, procesos y obras que hay que conocer.

El primer acierto de la investigación de Rengifo es la relación del teatro y la historia con múltiples combinaciones, porque no se trata de un ordenamiento diacrónico ni de un recuento de autores y obras de un determinado período, ya que se ocupa de la relación de estas obras con la historia; es decir, con los discursos, las políticas, el campo social y cultural. La idea es dar cuenta del fenómeno y tentar una explicación que nos acerque a su significado en términos históricos. De otra parte, el autor aborda cada obra desde lo que llama una “microhistoria”, para preguntarse: cómo se produce la obra, la escritura y la puesta en escena, qué circunstancias económicas, políticas y sociales condicionan su producción, cómo fue la recepción de la obra por la crítica y el público, y qué impacto real tuvo en la sociedad de su tiempo. Esta microhistoria, en la que hay un exhaustivo trabajo de archivo, aporta no solamente información y reflexión, sino una metodología muy útil para quienes queremos hacer historia de nuestro teatro.

Además de la relación del teatro con el contexto histórico y las condiciones de producción y recepción de las obras, Rengifo resalta un tercer aspecto central: la historia de la nación peruana como fuente de inspiración teatral. A lo largo del libro, el autor analiza cómo el teatro, con una función social y política distinta a la actual, contribuyó a la construcción del imaginario histórico que sustenta la identidad peruana. La representación de hechos, personajes y conflictos históricos revela inclusiones, omisiones y perspectivas sociales que permiten comprender el proceso de formación de la identidad nacional. Así, la puesta en escena de *Atahualpa*, durante el castillismo y la bonanza del guano, *Hima-Sumac*, al final de la ocupación chilena, o la reposición de *El mártir Olaya*, durante la Patria Nueva, evidencian que el teatro, lejos de ser efímero, deja una huella profunda en la historia al reflejar y alimentar tensiones, y debates clave.

Otro de los aportes es la atención a la práctica escénica como parte del objeto de análisis. Rengifo examina aspectos poco estudiados como los espacios de representación, el público al que se dirigían las obras, su recepción, el financiamiento, y el papel de los actores y actrices. También la relación entre teatro y poder político, al detallar: qué gobiernos promovieron el teatro, qué tipo de obras apoyaron, con qué fines, y qué beneficios obtuvieron, tanto las autoridades como las compañías teatrales. Estas preguntas permiten comprender dinámicas que, de otro modo, resultan

invisibilizadas, arrojando luz sobre la función política del teatro en la construcción simbólica de la nación.

En síntesis, el libro de Rengifo Carpio constituye una contribución fundamental a los estudios sobre teatro y nación en el Perú, al analizar cómo el teatro histórico sirvió como herramienta de construcción identitaria en un contexto de transformaciones políticas y sociales. Su enfoque historiográfico se inscribe dentro de la nueva historia cultural, y su valor radica en ofrecer una perspectiva amplia y rigurosa sobre el desarrollo del teatro peruano entre los siglos XIX y XX. Al mismo tiempo, su accesibilidad lo convierte en un texto de referencia tanto para académicos como para lectores interesados en la historia del arte escénico en el Perú, brindándonos esta múltiple relación: el teatro como fuente para la historia; la historia como fuente para el teatro; el teatro como espacio de debate y construcción de la identidad nacional. Finalmente, el tema del teatro histórico no está cerrado con dicho estudio; todo lo contrario, deja una gran base para futuras investigaciones que amplíen o complementen dicha temática.