

La herencia romántica en la pieza teatral
Los conquistadores (1906) de José Santos Chocano

The romantic heritage in the theater
Los conquistadores (1906) by José Santos Chocano

L'héritage romantique dans la pièce
Los conquistadores (1906) de José Santos Chocano

Williams Nicks Ventura Vásquez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
wirtherventura@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7047-6336>

Resumen:

Al iniciar el siglo XX, el sector letrado y la multitud popular aceptaron la maravillosa resonancia de los versos descriptivos y orquestales de José Santos Chocano y Gastañodi (1875-1934). Con el transcurrir de los años, la crítica solo se enfocó en la superficialidad y la enfática sonoridad de sus composiciones, produciéndose un masivo desinterés en el público lector. Resulta lógico comprender, entonces, que sus obras teatrales no se hayan estudiados debidamente. En ese sentido, desde un enfoque del manejo del ritmo y la semiología teatral, consideramos importante revisar la pieza teatral *Los conquistadores* (1906). La finalidad de este trabajo es demostrar que Chocano no improvisa en el proceso de elaboración teatral de este



drama histórico, sino que presenta los influjos románticos con cierta actitud modernista.

Palabras clave: José Santos Chocano, teatro, ritmo, semiología, *Los conquistadores*.

Abstract:

At the beginning of the 20th century, the literate sector and the popular crowd accepted the marvellous resonance of the descriptive and orchestral verses of José Santos Chocano y Gastañodi (1875-1934). As years passed, critics focused only on the superficiality and emphatic sonority of his compositions, leading to a massive lack of interest in the readers. It is not surprising, then, that his theatrical works have not been properly studied. In this sense, from an approach based on the manipulation of rhythm and theatrical semiology, we consider it important to review the play *Los conquistadores* (1906). The aim of this paper is to prove that Chocano does not improvise in the theatrical elaboration process of this historical drama, but rather he presents the romantic influences with a certain modernist attitude.

Key words: José Santos Chocano, theatre, rhythm, semiology, *Los conquistadores*.

Résumé:

Au début du XXe siècle, le public cultivé, aussi bien que le public populaire, acceptèrent la merveilleuse résonance des vers descriptifs et orchestraux de José Santos Chocano y Gastañodi (1875-1934). Au fil des ans, la critique ne s'est centrée que sur la superficialité et la sonorité emphatique de ses compositions, ce qui a produit un manque d'intérêt généralisé chez le public lecteur. On comprend facilement, dès lors, que ses pièces de théâtre n'aient pas été étudiées comme il se doit. En ce sens, du point de vue de la maîtrise du rythme et de la sémiologie théâtrale, il nous semble important d'étudier la pièce *Los conquistadores* (1906). Le but de cet article est de démontrer que Chocano n'improvise pas dans le processus d'élaboration théâtrale de

ce drame historique, mais qu'il reprend les influences romantiques avec une attitude moderniste.

Mots clés: José Santos Chocano, théâtre, rythme, sémiologie, *Los conquistadores*.

Recibido: 31/07/2020 Aceptado: 27/02/2021 Publicado: 30/06/2021

1. El drama histórico en el teatro romántico peruano

El interés por el asunto histórico en el teatro peruano se desarrolló durante el período romántico. De acuerdo con las categorías señaladas por Carilla (1958), aparecieron dramas cuyos argumentos se enfocaron en la antigüedad (*Antíoco* de Clemente Althaus), en la Edad Media (*El poeta cruzado* y *El templario* de Manuel Nicolás Corpancho), en los asuntos coloniales (*Alfredo, el sevillano* de Luis Benjamín Cisneros) y en las peripecias de la Emancipación e Independencia, este último elaborado con un entusiasmo patriótico respecto a los hombres y sucesos revolucionarios sin alterar la debilidad sentimental ni el matiz melodramático. No obstante, la insuficiente calidad por captar diversos asuntos alejados en el tiempo, el acercamiento a un paisaje exótico, con un interés en lo vernáculo sobre una sobria inspiración poética y el descuidado desarrollo escénico, no lograron asombrar al espectador.

Al parecer, la tendencia realista de actitud costumbrista se asociaba con el ánimo del público. Así, los personajes locales, el lenguaje fidedigno del entorno social y la espontaneidad escénica, elementos singulares del teatro de Manuel Asencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga, terminaron por encumbrarse en el gusto social. Este enfoque determinó significativamente en las representaciones dramáticas a inicios del siglo XX. Al respecto, Silva-Santisteban (2002) considera que la calidad de las piezas teatrales a inicios de 1900 es menor en comparación al siglo anterior debido al bajo estímulo artístico y las dificultades económicas, pues se consideraba a la puesta en escena un «lujo social» y no una «necesidad cultural». Por tanto, la influencia de la visión costumbrista, el influjo romántico y la tendencia realista no permitieron un realce teatral durante la presencia del modernismo.

Deudor de la influencia romántica, Chocano decide también incursionar en la vertiente de la composición del arte teatral, aunque este énfasis se debió al percatarse del júbilo del público por sus poemarios. Presentó cinco obras, a saber: *El nuevo Hamlet* (s.f.), *Sin nombre* (1896), *El hombre sin mundo* (¿1896?), *Vendimiario* (1900) y *Los conquistadores* (1906). Entre todas sus tentativas dramáticas, esta última evidencia una visión pasatista de la historia en el mismo año de la publicación de *Alma América*, el libro que lo encumbra como el principal poeta modernista. Sin embargo, la crítica catalogó la obra dramática como un intento fallido por la falta de vitalidad escénica. A diferencia del reconocimiento unánime de sus poemas, la baja asistencia del público no permitió que *Los conquistadores*, luego de estrenarse en España, se escenificaran en Lima.

2. La recepción crítica

Sobre *Los conquistadores*, en el prólogo de *Poesías completas* (1902), Manuel González Prada confirmó la audacia poética de Chocano sin ahondar en el manejo técnico del verso: «Es tan fecundo como laborioso. A más de unos veinte a treinta mil versos, ha escrito en sus pocos años de vida, algunos dramas»¹ (p. 13). Asimismo, tras el estreno en Madrid, el 16 de febrero de 1906, en la sección «Notas de Artes y Letras» de la revista *Prisma*, Clemente Palma afirmó el reconocimiento del afamado y «genial» «poeta épico y lírico»; sin embargo, a pesar de contar con el beneplácito de Echegaray y Benavente, auguró un rotundo fracaso: «será aplaudido con entusiasmo por la brillantez y energía del verso, en cuya factura es maestro insigne, pero no será obra que perdure» (p. 26). De la misma manera, el 15 de abril del mismo año, la revista *El Arte de El Teatro* de Madrid, en la sección «Crónica Teatral», determinó que el estilo mecánico y la cuidadosa forma literaria del drama evidenciaron la escasa facultad como dramaturgo: «únicamente revela en dicha obra las condiciones de poeta lírico que le han granjeado la reputación de que disfruta» (p. 1).

1 La edición de David Sobrevilla se ciñe al texto «ligeramente retocado» por Alfredo González Prada para las *Nuevas páginas libres* (1937). La presente cita no se encuentra en el mencionado texto, sino en las *Poesías completas* de Chocano por la Editorial Maucci (191?). Este fragmento nos demuestra el conocimiento de Manuel González Prada sobre la inquietud de Chocano por el género dramático.

Por un lado, en el prólogo de *Poesías* (1945), Xammar señaló que la consagración colectiva como poeta conllevó a *Los Conquistadores* a ser regularmente aceptada. La mirada del crítico se centra en relacionar el argumento de la obra teatral con la perspectiva poética de *Alma América*: «en los versos de este drama heroico, Chocano intenta un romántico entrelazamiento de las dos sangres —la conquistadora y la conquistada—, simbolizada en la persona de sus protagonistas, Sumac, la Ñusta tierna y acongojada, y don García, el español valiente y noble» (p. 18). Para Xammar, la noble rebeldía, la admiración por la naturaleza y el deslumbramiento ante la promesa del amor, reflejan la interacción del espíritu indígena y la cultura hispánica.

Por otro lado, Sánchez (1959) indicó que, a pesar del intento nefasto de *Los conquistadores*, lo único notable es el enfoque tradicional en verso por anticiparse a las producciones de Marquina y Villaespesa. Además, el crítico resalta que no causó mayor interés, «no fue un suceso» (p. 16). Por ello, como lo mencionó Escudero (1962), se reitera el fracaso dramático reconociendo el lirismo sonoro de la formalidad técnica del texto.

Sin duda, los elogios a la extravagancia del ritmo y la imaginaria de los versos son determinantes para denominar a Chocano como poeta modernista por rescatar la intensidad melódica y la fisonomía objetiva y pictórica del paisaje americano. Si seguimos el esquema literario de Washington Delgado (1980), la obsesión por la estructura formal y el gusto por el lenguaje depurado convierten a Chocano en el poeta referente de la primera etapa del modernismo peruano. No obstante, lamentablemente, estos méritos no determinan que Chocano sea considerado un dramaturgo, sino un poeta que tuvo la tentativa esporádica de componer algunas piezas de teatro².

2 La omisión de *Los conquistadores* en el quinto tomo de la antología del teatro peruano, seleccionada por Silva-Santisteban (2002), enfatiza el excesivo tratamiento poético de Chocano en el discurso dramático sobre el discurso de representación teatral. No obstante, la pieza dramática contiene un valor excepcional por la calidad artística de los versos en el diálogo sin descuidar los elementos teatrales para una puesta en escena, en una época donde el repertorio de las compañías escénicas (óperas y zarzuelas) obedecía a la complacencia del público.

3. La estructura de la pieza teatral

La noche del 7 de abril de 1906, se estrenó la última tentativa dramática de Chocano. En el Teatro de la Princesa, en Madrid, el drama heroico en tres actos y en verso titulado *Los Conquistadores* se representó con expectativa singular. La historia se centra en la Conquista: «en el Imperio del Sol», al frontis de la fortaleza inca y alrededor de un bosque. El español don García pretende conquistar a la Ñusta quien se encuentra comprometida con el inca Toparca, emperador designado por Pizarro para aquietar las insurrecciones del pueblo indígena.

Frente a esta posición, los compañeros de armas del hispano, don Rodrigo y don Alonso, le sugieren contener su exigencia amorosa para no contraponer los mandatos de la corona. Por otro lado, el Sacerdote, perteneciente al antiguo imperio, se reúne con la pareja incaica y les anuncia la proximidad de la muerte, lo que acabará con la esperanza de liberar al pueblo indígena del abuso español. Al término de la obra, la Ñusta resuelve el conflicto: se unta veneno en los labios y besa a don García sin premeditación. Al percatarse del ardid, el inca Toparca también la besa para terminar muriendo a su lado.

El drama histórico deja entrevisto la afinidad por lo verídico para provocar tensión en el espectador. Aunque los mejores pasajes dramáticos se encuentran en las escenas de menor duración, prepondera el diálogo esquematizado (tipo monólogo). Este factor, sin duda, enlentece el ritmo de los movimientos y giros dramáticos. Para nuestro análisis, usaremos los alcances teóricos de la rítmica y la semiología teatral de Oldrich Belic (2000) y Bobes Naves (1997), respectivamente.

4. La capacidad modernista: el rediseño del verso rítmico en la «Introducción»

De toda la composición de la pieza teatral, la «Introducción» revela la capacidad modernista por adecuarse al impulso métrico de las normativas teatrales del siglo XIX. Esta sección, compuesta por ocho estrofas de ocho versos alejandrinos cada una, está escrita para ser declamada a

«telón corrido», según la indicación de Chocano, y esclarecer las consideraciones temáticas y rítmicas para el desarrollo del drama. Veamos los grupos temporales rítmicos que comprimen el significado semántico de los siguientes versos:

INTRODUCCIÓN
(Telón corrido)

	Grupos rítmicos semánticos	Secuencia temporal rítmica
Vais a ver un poema. Todo no es en la vida	ooó/ooóo//ooó/ooó	-- 3 -- 6/- - 3 - - 6-
prosa. También a veces una senda florida	óo/óo/óoó//ooóo/óoó	1-- 4 - 6/- - 3 - - 6-
se desarrolla sobre los ásperos breñales.	oooóo/óo//óoóo/óoó	--- 4 - 6/- 2 - - 6-
La palma de la gloria crece en los arenales.	ooó/ooóo//óo/ooóoó	- 2 - - - 6/- 1 - - - 6-
Vais a ver un poema. Lo que en lejano día	ooó/ooóo//oooóo/óo	-- 3 -- 6/- - - 4 - 6-
era prosa viviente se ha vuelto hoy poesía	ooóo/óoó//óoó/ooóoó	-- 3 -- 6/- 2 - - 6-
y es porque, como Jorge Manrique lo ha cantado,	óoo/ooóo//óoó/ooóoó	1 - - - - 6/- 2 - - 6-
siempre mejor ha sido todo tiempo pasado.	óo/óo/óoó//ooóo/óoó	1 - - 4 - 6/- - 3 - - 6-
[...]		
Y es bueno que la musa del poeta renueve	ooó/ooóo//ooóo/óoó	- 2 - - - 6/- - 3 - - 6-
la estrofa resonante del siglo diecinueve.	ooó/ooóo//óoó/ooóoó	- 2 - - - 6/- 2 - - 6-
[...]		
Justo es que el verso arroje las despreciables heces,	óo/óoó/óo//oooóo/óo	1 - - 4 - 6/- - - 4 - 6-
hoy que todo se innova; pero es hidalgo a veces	ooóo/óoó//oooóo/óo	-- 3 -- 6/- - - 4 - 6-
resucitar el verso sin tacha ni mancilla,	oooóo/óoó//óoó/ooóoó	--- 4 - 6/- 2 - - 6-
-en que rugió Quintana y en que trino Zorrilla.	oooóo/óoó//oooóo/óoó	--- 4 - 6/- - - 4 - 6-

El impulso métrico revela una estrofa de arte mayor isosilábica compuesta por versos alejandrinos divididos en dos hemistiquios de siete sílabas rítmicas cada una y con un golpe obligatorio en la sílaba seis. Si tomamos de referencia los alcances de Navarro (1972), el empleo del verso de catorce sílabas, en consonancia con la variedad de los golpes internos, se establece un alejandrino polirrítmico, código métrico cultivado de manera exclusiva por los poetas modernistas. Además, las combinaciones de rima pareada y consonante en las estrofas alejandrinas (AABB) dejó de producirse durante el romanticismo, pero se retomó considerablemente durante el modernismo.

La primera estrofa la titulamos «el pase poético de la prosa al verso»; y el segundo apartado «el rediseño del verso». En la primera, el locutor poético considera relevante el empleo de la trama de la conquista realizada en prosa para trasladarla a una estructura teatral en verso³. La frase «vais a ver un poema» nos informa la superioridad del verso en el trabajo textual dramático. Al término del segundo verso, el drama es descrito como «una senda florida» por encima de la labor prosística denominada «ásperos breñales». De esta manera, en los dos últimos versos de la primera estrofa, se establece la insuficiencia de la prosa y el prestigio del verso para la representación del diálogo en las escenas.

En el segundo apartado, el locutor notifica la presencia de la musa capaz de implementar una dimensión rítmica del siglo XIX en el texto dramático forjado durante el modernismo. A pesar del conocimiento de la producción modernista («hoy que todo se innova», como menciona Chocano), surge el empeño por renovar los modelos métricos españoles en desuso, lo que revela una singularidad de la técnica modernista. El culto a la formalidad métrica expone el manejo del verso endecasílabo romántico de Zorrilla y neoclásico de Quintana, principales referencias estéticas para la elaboración dramática.

Asimismo, mencionamos que el locutor personaje se dirige a un alocutario representado presente en la recitación y consciente de las articulaciones métricas españolas. Este recorrido comunicativo demuestra que las referencias argumentativas en prosa se han configurado según el efecto lingüístico y rítmico del verso con una perspicacia modernista conforme a las normas teatrales. Podemos decir, entonces, que esta necesidad por precisar el empleo de la estructura métrica de Quintana y Zorrilla nos asevera la

3 Sánchez (1954) advierte que el argumento de *Los Conquistadores* proviene de una adaptación de «Oderay o el último beso», una de las primeras tradiciones de Ricardo Palma (p. 315). Este texto lo encontramos con el título de «La muerte en un beso» (*Tradiciones peruanas*, T. IV, 1960, pp. 123-128). A pesar de la transposición de la fábula central, la originalidad recae en la libre dramatización del contenido narrativo, la agudeza de los conflictos y el manejo refinado de la estructura métrica en los diálogos. Por esa razón, resaltamos el trabajo dramático de Chocano.

indudable tendencia romántica, pero, sobre todo, expone los límites de la época en cuanto a la construcción del texto dramático en verso⁴.

5. Los signos distintivos del drama histórico romántico

Los límites del imaginario teatral se establecen en la percepción histórica de la sociedad y se edifican con credibilidad y certeza en el campo de lo posible. De acuerdo con Carilla (1958), el dramaturgo romántico del siglo XIX emplea personajes superficiales, situaciones violentas, encuentros pasionales, y recurre a la intriga, el terror, los anticipos a una desgracia y el desarrollo de un final ligado con la muerte. Desde ese enfoque, Chocano decide mantener el estilo romántico en el drama histórico con personajes sustraídos y suspendidos en el tiempo de la conquista española. Así, lo anuncia en la «Introducción»: «Volved, volved el alma sobre el pasado. El coro / de los siglos alaba las épocas de oro / de nuestra raza».

5.1. La evocación del pasado histórico

El marco del tiempo teatral se encuentra enlazado a la evocación del pasado histórico de la conquista. Desde una visión cronológica, las acciones se representan tras la invasión española al territorio incaico comandado por Francisco Pizarro. Este episodio no es olvidado por los hispanos y la ralea incaica. En la primera escena, por ejemplo, don Alonso («no habréis de persuadirme de que es justa / la muerte de Atahualpa») y la Ñusta («¿No recordáis ya acaso la tragedia / de Cajamarca? [...] y la espada desnuda en vuestras manos / traspasó pechos, cercenó cabezas») lo rememoran.

En cuanto al marco de referencia, el tiempo presente de las acciones dramáticas resalta la tensión de los personajes frente a las insurrecciones

4 Si la crítica consideraba la ausencia de un teatro modernista, esto se debía a que las representaciones teatrales aún se encontraban ceñidas por la tendencia naturalista y costumbrista, y, sobre todo, porque el público no estaba preparado para la recepción del lenguaje poético en los diálogos teatrales. En ese sentido, Chocano se limita a proponer versos alejandrinos, propios del modernismo, en la «Introducción» de *Los conquistadores*; sin embargo, deja entrever su pretensión por emprender un nuevo rumbo dramático.

de las tribus incaicas. De ese modo, la obra nos sitúa en un período de frecuentes conflictos internos en las principales ciudades. El hispano don García lo señala de esta manera: «se sublevan las tribus. Allá, en Quito, / un rebelde domina con su espada; / en Cuzco hay otro ya; muy pronto el grito / de guerra irá sonar en los confines / del Imperio del Sol...»; y el inca lo reitera de este modo: «Las tribus sin demora/vendrán a libertarme; [...] Hoy mismo el arrojado / Calcuchima ha de ir...».

Las situaciones en la secuencia histórica se dan entre el atardecer y las primeras horas de la noche; es decir, las acciones ocurren en un solo día. La disposición del espacio dramático no detalla la presencia del sol, pero en el último acto se menciona el «Cielo estrellado» y «La luna riela en la nieve». Estos datos nos aseguran un cambio temporal desde la mañana hasta antes del amanecer del día siguiente, cuando el inca contrae nupcias. Al respecto, dice la Ñusta: «horas quedan aún, para que el día / nupcial raye por fin», «mañana el día / de un nuevo amor comienza»; mientras que don Rodrigo afirma que «Pizarro, antes de la nueva aurora / ha vuelto ya...».

Por todo lo mencionado, el dramatismo de *Los Conquistadores* se genera por la construcción ficcional posterior al proceso de la conquista y entre los diversos intentos de sublevación incaica. La tendencia romántica se evidencia en la asimilación audaz del pasado histórico, lo que permite emplear el recuerdo de la invasión española como referencia trágica. Así, mientras el hispano está convencido de su derecho de poseerlo todo, el inca evidencia la enérgica voluntad de vengarse y restituir el imperio.

5.2. Los personajes históricos

Conforme a la lista de personajes, y a las indicaciones de la cuarta y quinta estrofa de la «Introducción», se evidencian dos grupos: el alma española y la raza indígena. En el grupo de los conquistadores se encuentran don Alonso, quien encarna la hidalguía y el ensueño caballeresco; don Rodrigo, el ímpetu o la resolución del castigo peninsular; y don Juan García, el delirio del amor hispano. En cuanto al grupo incaico, el inca Toparca,

el gran Sacerdote, Calcuchima, Súmac y la Ñusta han de demostrar la obstinación y la porfía⁵.

a. El grupo hispano

El grupo hispano está comandado por la enérgica presencia de don García. Él menciona de manera constante la obsesión que siente por la Ñusta. Empero, los continuos rechazos de la princesa le producen una aflicción y sucumbe a la irracionalidad:

D. GARCÍA: No hay caudal de oro
que pueda rellenar este profundo
abismo de locura, en que sin calma
sumergiéndome estoy, ni todo un mundo
puede valer la paz de una sola alma.

Por otro lado, don Alonso, de digna «cristiana fe», considera importante salvaguardar la honra, la imagen de la raza española («siento crecer mis impetus de gloria», «yo soy el bueno»⁶), porque advierte el fratricidio entre los conquistadores por el «torpe instinto» de la «ambición sombría» y por venganza divina a causa de la injusta muerte de Atahualpa y el derramamiento de la «inocente» sangre indígena. Para don Alonso, la contienda resulta provechosa pues conduce a la benevolencia, al honor y

5 Una lectura superficial determinaría la idealización del mundo incaico a partir de una ideología denominada «nacionalismo criollo» desarrollada por Méndez (2000). Este nacionalismo construye una identidad peruana encarnada en lo criollo y, al mismo tiempo, rechaza el elemento provincial indígena mediante la exaltación del pasado inca: «esta retórica de glorificación del pasado inca apropiada por los criollos convivía con una valoración despreciativa del indio» (p. 32). Sin embargo, en la obra de Chocano, hay referencias peyorativas a la ralea incaica, pero también hay momentos en donde el inca se enfrenta al hispano. En cierta medida, la obra podría relacionarse con la aseveración de Méndez respecto a que el «nacionalismo criollo», reelaborado y permanente durante el siglo XX, se encuentra en crisis.

6 El nombre don Alonso y la definición de «el bueno» se vinculan con personajes hispanos, por ejemplo Guzmán el Bueno, sobrenombre de Alfonso Pérez de Guzmán, noble castellano medieval quien luchó por Alonso X, el Sabio; y Alonso Quijano, personaje ficticio de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*, conocido en su aldea como El Bueno. Los dos casos son claros ejemplos del interés de Chocano por rescatar figuras representativas de la historia y literatura española.

al amor. La «fe» y la «hermosa gallardía» deben «perseguir el mal, dar el derecho, / creer en dios y amar la Poesía» y, además, no condenar la rebeldía inca, ya que resulta ser un acto de heroísmo sin vacilaciones («héroe es también quien su honra sacrifica»).

Don Rodrigo, por su parte, aplaude la intervención valiente de la conquista, pero considera necesario adquirir una fortaleza como la que ostentaba el Cid Campeador⁷. El cristiano debe aplacar «la blasfemia impura», «la torpe idolatría» de los impíos indígenas, «esa raza de Luzbel», pues la «falsa estirpe», aquel conjunto de almas perdidas y alejadas de la fe cristiana, contiene una «intención traidora» contra el rey. Es preciso, entonces, proceder con violencia y exterminar a los rebeldes, porque la raza española es «altanera / decidida a bregar con lo infinito / y a sojuzgar los mundos...».

b. La ralea inca

Este segundo grupo lo encabeza el inca Toparca, designado por Pizarro para controlar la dinastía imperial. Por un lado, frente a su grupo, niega que «hayan vencido al Sol», se autodenomina el representante de la deidad, no se considera un esclavo ni un subordinado: «Yo no nací para arrastrar cadenas...». Por otro lado, ante los hispanos, se muestra amable: «¡Cuál me place / estrechar vuestras manos!...». En otras palabras, el personaje demuestra cortesía frente a los españoles para ocultar la intención de concretar la liberación del pueblo sometido.

Dentro de la ralea inca, el Sacerdote se presenta como consejero del inca y aquel que salvaguarda el lugar de adoración o templo de las doncellas. Aparece también el «arrojado» Calcuchima, personaje mudo perteneciente a las lides del inca y considerado el líder de las tribus agrupadas «al otro lado / de la cumbre». El guerrero solo aparece en la escena octava, en

7 Hay una notable relación del nombre don Rodrigo con el Cid (don Rodrigo Díaz de Vivar) en el poema «Crónica Alfonsina» perteneciente a *Alma América* referido al viaje de Dulcinea y don Rodrigo al Nuevo Continente, mientras don Quijote retorna a España con Jimena. El intercambio de parejas permite entrever que el soñador ha de volver a sus tierras para entregarse a la razón y el caballero persigue la ilusión de alcanzar fortuna de las lides: «Yo tengo el alma llena de Sol... y tú de Lunas».

compañía de Toparca, con una actitud reservada y llena de consternaciones que lo vincula a un posible ataque de los indígenas.

Asimismo, el personaje de Súmac demuestra respeto y reciprocidad a las pretensiones de don Alonso. Lo curioso es que la relación con el español no cae en las pretensiones de ambición, aunque el «vehemente / deseo de arrancar noticia» le permite saber las pretensiones de los hispanos. Podríamos indicar que la relación entre «la india» y el hispano, ilustra el concilio cultural planteado por Chocano en «Blasón».

Por último, destaca la Ñusta considerada como la «hermosa hija del Sol», la mujer «encantadora» que cautiva con su belleza exterior. Su espíritu de lucha, en contraste con las demás féminas o «cándidas doncellas / consagradas al Sol», le permite enfrentar y rechazar las exigencias del «demente» don García. De ese modo, salvaguarda por sobre todos los insultos y ofrecimientos, el amor que profesa por el inca Toparca.

5.3. El desborde y la colisión de pasiones

Cada personaje expresa frenéticamente sus sentimientos de manera personal y frente al adversario. Siguiendo las normas de la conquista, don García piensa que debe concedérsele el derecho de poseerlo todo. Sin embargo, considera inadmisibles que el «vencido» (el inca) concrete la unión sentimental con la Ñusta sin lograr una victoria en una contienda («¿Me habrá vencido así quien fue vencido?»). La indignación del español se incrementa ante el rechazo de la princesa inca al nombre y al título nobiliario, incluso. Además, se incomoda al tener que aceptar el consentimiento de Pizarro por la unión de la pareja inca («¿No la esperanza / me negó, asegurándome que era / tal sacrificio necesario?»), a fin de apaciguar las insurgencias de las tribus de Quito y Cuzco. Por ello, en el «abismo de locura», encuentra la solución («Lo que no hace por bien lo hace por fuerza», «¿Creéis, entonces, que el amor que siento / puede ceñirse a la lógica»): capturar a Calcuchima, aprisionar al inca y esperar la sumisión de la Ñusta.

Respecto a Toparca, evidenciamos otro tipo de alteración emocional. El ánimo de restaurar cautelosamente el orden imperial lo conduce a

aparentar una postura servicial. El inca se muestra débil ante los hispanos, les menciona que han conquistado el territorio incaico y, sin alterarse, defiende su vínculo amoroso con la Ñusta amparándose al permiso de Pizarro («os dirá a vos que esa mujer ya es mía»). Sin embargo, de manera progresiva, exterioriza la lucha por el honor («El odio es rugidora flama / que desde el corazón sube a la frente»). De ese modo, frente a los españoles demuestra donosura, cordialidad; pero ante sus súbditos, se hacen presente los ánimos de venganza y liberación.

Innegablemente, la presencia de la Ñusta en la pieza dramática configura significativamente el comportamiento de los personajes. El rechazo a las demandas de don García conduce al enfurecimiento del mismo hispano, pero tranquiliza al inca. Esta actitud se relaciona con el ánimo por mantener la estirpe sagrada («yo soy hija del Sol; la sangre mía / de estirpe clara y de nobleza pura / sólo con otra igual se mezclaría»), ya que solo la unión con el inca puede proporcionar la subsistencia del esplendor imperial.

5.4. La profecía y la muerte

La muerte de los personajes principales evidencia un notable rasgo romántico; sin embargo, el fatídico suceso se insinúa a partir de una profecía. En la primera escena del segundo acto, el Sacerdote anuncia a Toparca el destino funesto de la insurrección y la unión sagrada con la Ñusta («Soñé que vuestro afán no lograría / su ventura», que «un día / cercano moriréis» y «imoriréis de un beso!»). Pese a la estremecedora revelación, resalta que la bondad del hombre configuraría la fatalidad: «[...] Ya el Dios hallará modo / de evitarlo; él también quiere a su raza». Este dictamen ineludible, repercute en el comportamiento de los personajes incaicos e inquita al espectador por conocer el desenlace.

Aunque desconoce el tiempo exacto que le queda, el inca se apresura en ejecutar la rebelión y en unirse en casarse con la Ñusta. No obstante, Toparca cambia de opinión: considera primordial la liberación de los indígenas por encima de la consolidación del vínculo amoroso («mi amor es siempre menos / que mi raza»), pues es «el padre Sol» quien lo ha

iluminado para enfrentarse a la tiranía. De ese modo, considera que no hay mejor final heroico que «¡Morir amando!»

Por otra parte, la Ñusta no cree en una separación debido a la muerte («No es posible que a mi ruego / insensible esté el Dios»). Aunque considera que el amor podría calmar las perturbaciones, comprende el desasosiego de Toparca, lo cual le conlleva a combatir el dolor del pueblo indígena. Por ello, decide enfrentarse a don García, quien se encuentra resuelto a capturar al inca («Yo sólo sé que os salvaré la vida. / [...] Nuestra raza, señor, es ante todo. / Salvarla es mi deber; es más mi estrella. / Vos no lo impediréis; que de este modo / si no lo hago por vos, lo hago por ella»).

Por otro lado, al sentir la indiferencia de la Ñusta, don García invoca a las fuerzas de la oscuridad («El mundo se remueve, / Satanás se presenta a mi conjuro, / se eclipsa el Sol y se desgarran el Cielo»). De ese modo, sin importarle la vida o el honor, al término del segundo acto desobedece la ordenanza de Pizarro y encarcela a Calcuchima bajo sospecha de alta traición contra la corona real. Aunque dichas situaciones sobresaltan a don Rodrigo y otros españoles, la actitud vehemente se mantiene hasta el final.

Estas tres tensiones que hemos mencionado se resuelven en las últimas tres escenas. La Ñusta se muestra arrepentida ante el íbero por los constantes rechazos y le ofrece la vida a cambio de misericordia. Don García se entusiasma («Pedidme todo / lo que deseáis de mí») pero, enfebrecido de vanidad, le recuerda que debió siempre mantenerse dócil. Al ver esta escena, Toparca sale del foro en defensa de la Ñusta que había besado al hispano. En ese momento, ambos personajes se enfrentan («Vos sois digno de mí: tomad mi espada»). Inmediatamente, la Ñusta revela su proeza: «Antes con mano / decidida froté sobre mi boca / el veneno en que moja nuestra gente / sus flechas...»⁸. Con estas indicaciones, la

8 Al término de esta representación, escena séptima del tercer acto, no existe una referencia que detalle el beso entre la princesa inca y el español. Consideramos que dicha omisión se debe al contacto directo del autor en la representación, aunque la acotación «al talento de los actores» remite la responsabilidad del grupo actoral. Por ello, en relación con la agilidad del drama, la Ñusta debe besar bruscamente a don García antes del ingreso del inca.

Ñusta entrega su vida para liberar a Toparca quien exclama la irremediable aparición de la muerte y la imposibilidad de escapar del destino («¡Qué horrible peso / el de la profecía»). Finalmente, decide besar a la Ñusta y fallecer a su lado. Mientras tanto, don García implora a sus compañeros que le devuelvan el respeto antes de morir a fin de restituir la fortaleza del espíritu español y el amor por España: «Soy más fuerte / que el amor, ya lo veis [...] ¡y decid cómo he dado de esta suerte, al deber mi alma y al amor mi vida!»⁹

6. Conclusiones

La pieza teatral del poeta más representativo del modernismo expone una afición por el teatro romántico en su vertiente de drama histórico. Pese a la influencia modernista, Chocano no cambió del repertorio teatral tradicional con excepción del apartado de la «Introducción». Como hemos observado, manifiesta la decisión por optar alejandrinos y la variedad de los golpes acentuales afín a las normativas estéticas teatrales del siglo XIX. De ese modo, el poeta es consciente de manejar las normas tradicionales del teatro romántico y advierte al público el replanteamiento del verso con el endecasílabo en los diálogos. Esta referencia nos demuestra el establecimiento paulatino del modernismo en el teatro y, además, los límites de la composición teatral a inicios del siglo XX.

En una época donde los espectadores esperan observar a personajes enfrentándose a los problemas de la vida pública, Chocano muestra un drama romántico de evocación histórico con hechos y personajes pertenecientes al período de la conquista con un tributo lírico y tópicos temáticos. Esta reminiscencia histórica, que los románticos habían intentado en el siglo XIX, Chocano lo retoma. Por tanto, el esfuerzo de este poeta modernista en la pieza teatral de herencia romántica se encuentra en la recreación del conflicto entre las fuerzas inquebrantables del imperio incaico y la

9 El desarrollo de una situación histórica y el tratamiento de los personajes en *Los conquistadores* de Chocano permite reconstruir el encuentro cultural entre lo hispano y lo incaico. Este encuentro conflictivo se debió a las ansias de supremacía y la lucha por la libertad, lo cual evidencia la valoración por la tradición épica de lo hispano y lo mítico incaico.

fortaleza recia de los caballeros hispanos, y la exploración del desconsuelo y las pasiones que sucumben a la muerte. Todos estos elementos se ven envueltos en una orquestación sonora y un deliberado proceder métrico que determina el cuidado técnico del verso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Instituto Caro y Cuervo.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros.
- Carilla, E. (1958). El teatro romántico en Hispanoamérica. *Thesaurus*, 13(1-3), 35-56.
- Chocano, J. S. (con pról. de González Prada, M.). (1902). *Poesías completas: Iras santas, En la aldea, Azabares, Selva virgen, Poemas* (tomo 1). Maucci.
- Chocano, J. (con pról. de Xammar, L.). (1945). *Poesías*. Colección Panamericana.
- Chocano, J. (1954). Los conquistadores. Drama heroico en tres actos y en verso. En L. A. Sánchez (Comp.), *Obras completas* (pp. 313-355). Aguilar. (Obra original publicada en 1906)
- Crónica teatral. (15 de abril de 1906). El Arte de El Teatro. *Revista quincenal ilustrada*, 1(2), p. 3.
- Delgado, W. (1980). *Historia de la literatura republicana*. Rikchay Perú.
- Escudero, A. (Ed.). (1962). *Antología poética. José Santos Chocano* (4ª ed.). Espasa Calpe.
- Méndez, C. (2000). *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (2ª ed., Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10). IEP.
- Navarro, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Guadarrama.
- Palma, C. (1906, 16 de febrero). Notas de Artes y Letras. *Prisma*, (2), p. 26.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (J. Melendres, trad.). Paidós Ibérica.
- Sánchez, L. (1959). *Chocano: Poesía*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Patronato del Libro Universitario.
- Sánchez, L. (1975). *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano* (2ª. ed.). Editorial Universo.
- Silva-Santisteban, R. (2002). *Antología general del teatro peruano. Teatro republicano - Siglo XX-1* (tomo 5). Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú.