

FELIPE PARDO Y ALIAGA Y UNA CASA TOMADA EN CHORRILLOS

Miguel Rivera-Taupier
Keen State College

La segunda comedia del dramaturgo peruano Felipe Pardo y Aliaga (*Una huérfana en Chorrillos*, 1833) coincide con la primera (*Frutos de la educación*, 1830) en su preocupación por la educación de los jóvenes miembros de la elite criolla. Sin embargo, a diferencia de la anterior, no lo hace criticando la influencia de la música negra en los limeños, sino la falta de un espacio familiar debidamente acotado. Siguiendo conceptos de Jürgen Habermas, este trabajo sostiene que dicha preocupación está ligada al deseo del dramaturgo de formar una esfera pública. Asimismo, que las características de los personajes masculinos principales aluden al enfrentamiento que se producía entonces entre liberales y partidarios del orden, en el que Pardo y Aliaga toma partido por los segundos.

Pardo y Aliaga Felipe, *Una huérfana en Chorrillos*, teatro, Perú, esfera pública, espacio familiar

The second of Felipe Pardo y Aliaga's comedies (*Una huérfana en Chorrillos*, 1833) shares with the first one (*Frutos de la educación*, 1830) its concern with the elite youth's education. Nevertheless, in contrast to his previous comedy, in this one Pardo does not criticize black music's influence among the Lima's elite, but the lack of a well delimited family space. Following Jürgen Habermas's concepts, this article maintains that that concern is closely related to the playwright's desire for a public sphere. We also conclude that the main male characters embody the clash between liberals and supporters of order, in which Pardo backed the latter.

Pardo y Aliaga Felipe, *Una huérfana en Chorrillos*, theatre, Perú, public sphere, family space

El presente trabajo busca mostrar cómo el modelo de espacio familiar que propone el dramaturgo peruano Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) en la comedia *Una huérfana en Chorrillos* (1833) se vincula con su preocupación por el afianzamiento de una esfera pública peruana y la difusión de los ideales burgueses. Al mismo tiempo, se propone comparar las estrategias desarrolladas en esta y la primera comedia de Pardo (*Frutos de la educación*) para demostrar que, en realidad, ambas comparten un temor hacia la cultura popular.

Pardo y Aliaga es una figura clave en la historia literaria del Perú, entre otras cosas, por el momento histórico en el que escribió —el nacimiento de la República— y por su doble papel como intelectual y político. Él nació en Lima en 1806, dentro de la aristocracia virreinal. En 1821, debido a la proclamación de la independencia, su padre decidió marcharse con su familia a España. Allí Pardo estudió en el establecimiento de Alberto Lista. Su regreso al Perú, en 1828, habría tenido como razones principales «el amor a la patria y el deseo de unirse a los peruanos que inician la vida independiente..., lo que no descarta, como otros componentes de la decisión, ni la ambición legítima de labrarse un porvenir en el propio país ni el propósito de atender asuntos familiares» (Cornejo Polar: 39). Este último motivo habría sido consecuencia de la muerte de los abuelos maternos de Pardo, que hizo urgente que un miembro de la familia regresase de España a hacerse cargo de los intereses de los Aliaga.

Poco después de su regreso, Pardo conoció a José María Pando, que en 1827 había fundado un nuevo *Mercurio Peruano*. La amistad que nació entre ambos hizo que Pardo y Aliaga ocupara la dirección de este periódico, en el que publicó numerosos artículos de crítica teatral. Además, se integró al grupo de amigos que Pando reunía para discutir temas políticos y literarios: Hipólito Unanue, José Joaquín Olmedo, Manuel Ignacio de Vivanco, el español José Joaquín Mora y otros. El interés de Pardo por la política y la educación probablemente maduró en el contacto con este grupo, en el que destaca el futuro presidente Vivanco. En 1830 el presidente Agustín Gamarra lo nombró director de los periódicos oficiales. Su actividad pública había de incluir años más tarde funciones diplomáticas, el cargo de ministro de Hacienda, de Relaciones Exteriores y el de vocal de la Corte Superior de Lima.

La mayor parte de la carrera de Pardo se desarrolló durante el período de mayor anarquía en la historia republicana del Perú, el que va de 1821 a 1845. Esta situación se debió en parte a que muchos miembros de la aristocracia limeña se marcharon a España cuando la Independencia (como la familia del propio Pardo). Este vacío fue aprovechado por sectores emergentes, como muestra Alberto Flores Galindo al señalar el reducido número de representantes del comercio y la propiedad rural (las actividades más importantes de la aristocracia virreinal) en el primer Congreso Constituyente, de 1822: «sobre 91 diputados entre titulares y suplentes, sólo figuran nueve comerciantes y un número similar de propietarios. La mayoría de representantes serán abogados, médicos, eclesiásticos y militares, procedentes de las capas medias provincianas» (267).

Hasta 1845 el Perú tuvo 53 gobiernos, diez congresos, siete constituciones, tres guerras internacionales y muchísimas rebeliones. Se trata además de un período militarista: Todos los caudillos eran militares que controlaban una facción del ejército. El Perú no tendría un presidente civil hasta 1872, cuando subió al poder (coincidencia o no) un hijo de Felipe Pardo.

Ese período es también de penurias económicas. La minería recién en 1840 alcanzaría los niveles que había tenido hacia 1800; las haciendas sufrían confiscaciones de los ejércitos en combate, y la manufactura carecía de mano de obra suficiente, y además había perdido, con el declive de la minería, su principal mercado. Los sucesivos levantamientos militares y guerras se encargaron de prolongar tal estado de cosas, que solo cambió hacia mediados del siglo, cuando la exportación de guano proporcionó al Estado una nueva y vasta fuente de ingresos.

Pardo y Aliaga escribe la mayor parte de su obra durante el período de anarquía, que él identifica en el prólogo a su periódico costumbrista *El Espejo de mi Tierra*, de 1840, como una coyuntura difícil pero llena de posibilidades:

El cambio absoluto de sistema político, de comercio, de ideas y de sociedad, que ha experimentado nuestro país, en los últimos diez y nueve años... ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad, que afecta a todas las cosas en semejante crisis. Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre, que caracteriza toda innovación reciente... ¿Qué coyuntura mas favorable para los escritores que quieren mejorarlas? (675-6).

Nuestro autor es consciente, entonces, de encontrarse en un momento fundacional, una época de definiciones.

En un momento en que no existían en el Perú partidos políticos propiamente dichos, los principales actores políticos se dividían en liberales y partidarios del orden. Generalmente se agrupaban en torno de un periódico o de una tertulia. La de José María Pardo reunió a los hombres del orden, entre los que se encontraba Pardo y Aliaga. Al principio José María Pardo vio en la monarquía constitucional el mejor sistema político para el Perú, ya que combinaba orden y libertad. Muy pronto fue claro para los partidarios del orden que el Perú no podía ser una monarquía. Entonces apoyaron el proyecto de Bolívar de establecer un presidente vitalicio, pues era lo más parecido a una monarquía constitucional que podía haber en un país sudamericano. Cuando esta apuesta fracasó, se volvieron hacia caudillos militares como Agustín Gamarra (un mestizo nacido en el Cuzco), que preconizaban una República con un Poder Ejecutivo fuerte, con muy poco o ningún control del Legislativo y sin autonomía en provincias. El mayor problema del Perú, para los partidarios del orden, era la anarquía. Nuestro autor era un decidido defensor del gobierno de Gamarra en el momento en que escribió *Una huérfana en Chorrillos*.

En general, los hombres del orden defendían el aumento de los requisitos para ser ciudadano. Consideraban que la democracia representativa llevaba a la elección de gobernantes mediocres, por lo cual era preferible un sistema que limitase la participación política a una minoría educada. Desde luego, esta minoría estaba compuesta por criollos y algunos mestizos de familias destacadas. La plebe —formada en su gran mayoría por indios y negros— era irracional, por lo que resultaba presa fácil de demagogos. No debe extrañar entonces que la literatura satírica de Pardo se haya burlado de la ignorancia tanto como de los rasgos físicos de sus enemigos políticos. Para Aljovín de Lozada, Pardo expresaba el temor de la vieja aristocracia ante el poder que iban ganando los mestizos:

él constantemente descalificaba a sus enemigos políticos por el color de su piel. Pardo soñaba con una república de notables criollos pues sentía que el gobierno de una elite educada traería la paz y la prosperidad al país. Una república tal también eliminaría los frecuentes golpes de Estado y eliminaría las esperanzas políticas de los generales de piel oscura que tanto odiaba (141).

Pardo escribió tres obras teatrales, de las cuales llegó a ver estrenarse dos, *Frutos de la educación*, en 1830, y *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho*, en 1833. Como su título mismo indica (está tomado de *El sí de las niñas*), la primera de estas comedias llevó al Perú el modelo del teatro moratiniano, algo que ha sido notado oportunamente por la crítica (véase Carrión 78 y Silva-Santistevan XIV). *Una huérfana en Chorrillos* fue publicada póstumamente.

Para entender mejor *Una huérfana en Chorrillos* es necesario contrastarla con *Frutos de la educación*. Esta comedia fue vista por algunos como un ataque gratuito a las costumbres criollas, acusación de la que Pardo se defendió desde la prensa. En la obra se propone a un caballero inglés como el marido ideal para una joven limeña porque él podrá corregir los defectos de la educación de esta, como se muestra al mencionarse que «obsequiaba a Pepa / con sus libros y sus mapas» (82). Sus negligentes

padres no le han dado ilustración a Pepita y han permitido que se acerque a la cultura popular limeña, que tiene una marcada influencia negra. Para peor, ellos quieren que se case con Bernardo, un joven limeño totalmente inapropiado. El héroe de la obra es Manuel, el tío de la joven, un criollo que, gracias a su origen y a su experiencia europea, conoce bien el mundo popular, el aristocrático y el ilustrado. Si bien no consigue que Pepita se case con el inglés, deja abierta la posibilidad de este enlace y ayuda a su hermana a devolver la herencia de Bernardo, cuando este se va de casa y exige que su tutor —el padre de Pepita— le entregue el dinero legado por su padre.

Como vemos, *Frutos de la educación* trata de un tema caro al teatro de su tiempo: el riesgo de que una joven se case mal. Este es un tema común con la obra que Pardo escribió tres años después, *Una huérfana en Chorrillos*. Desde el título se ve al personaje principal, Flora, como alguien en peligro, pues carece de padres. Ella y Pepita —la joven casadera de *Frutos de la educación*— son el mismo tipo de personaje: jóvenes criollas de clase privilegiada y educación deficiente, aunque honradas. En *Frutos de la educación* Manuel recrimina a su sobrina haber bailado la zamacueca, pero afirma que él sabe que «todo es jarana; / que del veneno del vicio, / libre conservas el alma» (210). El baile popular puede hacer que las criollas peruanas parezcan demasiado libres, pero en realidad son honestas. En *Una huérfana en Chorrillos* se deja claro que la formación que recibió Flora de su madre ha sido la correcta, pero al morir su madre la muchacha queda expuesta a la influencia de su tía Faustina, una mujer inescrupulosa, por lo que la joven corre el peligro de desviarse. Así, su tío Jenaro le dice, después de señalarle lo inadecuado del tipo de vida que viene llevando en Chorrillos (llamaré así, por su nombre moderno, al lugar al que Pardo se refiere como el Chorrillo): «Tu corazón... Él es puro. / ¡Ah! ¡Ser no merece presa / De malvados!» (385). Esta buena condición de Flora y Pepita puede cambiar con malas influencias. Es esta indeterminación lo que vuelve decisiva la disputa que se lleva a cabo a su alrededor. En *Frutos de la educación* el peligro no es tan grave, pues los padres de Pepita quieren aplicar a ella un modelo de educación —el de los idos tiempos virreinales— que, más que malo en sí mismo, es anacrónico. En *Una huérfana en Chorrillos* el riesgo es mayor, ya que no son dos modelos de educación los que están en juego, sino la integridad moral de Flora, pues su tía y su tutor desean hacerla parte de una forma de vida llena de ocio y diversión a fin de casarla con Quintín, un petimetre, lo que les daría acceso a su herencia.

El personaje de la joven inocente en peligro, el tema de la educación defectuosa y hasta el de la herencia ambicionada por un tutor son comunes a ambas obras, pero hay también diferencias muy importantes. En la segunda comedia de Pardo y Aliaga se nos presenta una oposición entre personajes de una retórica seductora y hueca y otros de palabras sinceras y acción decidida. El héroe de *Una huérfana en Chorrillos* es Jenaro, tío de Flora. Se trata de un militar retirado que ha peleado en la guerra de Independencia antes de establecerse en Tarma y que ahora (la acción transcurre en 1832) ha sido elegido diputado, por lo que acaba de mudarse a Lima. Ricardo, un militar que peleó a las órdenes de Jenaro, está enamorado de Flora y tiene la aprobación del tío para pretenderla. Sus deseos se oponen a los de Custodio y su sobrino Quintín. El primero es un abogado tramposo, ya retirado, que la ingenua Flora ha elegido como tutor. En combinación con la tía de Flora, planea casar a esta con Quintín para quedarse con su herencia.

La oposición entre Jenaro y Custodio no solo tiene que ver con sus fines. Es también un enfrentamiento entre dos estilos. El militar es parco y directo; el abogado, falso y obsequioso. Cuando Faustina los presenta, Custodio le dice a Jenaro:

Tan bella oportunidad,
aprovecharé, con gusto,
para ofrecer, como es justo,

a usted mi inutilidad» (292),

antes de preguntarle si extraña Lima después de haber vivido años en Tarma. «El que se crio en la guerra / está bien en todo el mundo,» (293) es la seca respuesta que obtiene. Custodio busca evitar un enfrentamiento directo con el militar: recomienda una y otra vez a Faustina que disimule el malestar que le causan los intentos de Jenaro de llevarse a su sobrina a vivir con él a la ciudad. Cuando el abogado dice: «A letrado viejo y ducho, / ¡échele usted Coroneles!» (252), reedita la comparación entre las virtudes de la pluma y las de la espada, que en esta comedia es favorable a la segunda. Jenaro anuncia que, en el Parlamento, no espera brillar como orador, pues «No es academia el Congreso, / ni es cátedra la tribuna» (299). Allí espera destacar por «la gloria de buen obrar / más que la del buen decir» (299). Custodio y Quintín muestran, en cambio, ciertos conocimientos de letras, si bien no muy sólidos. El segundo escribe poemas imitando modelos franceses. Su tío le asegura que su poesía no tiene valor alguno, lo que sabe porque se lo ha dicho un tal don Rosendo, en cuyo juicio confía porque «recita a Horacio Flaco / tan bien como la doctrina» (366). De esta forma sabemos que Custodio no lee él mismo a los clásicos, aunque, a diferencia de su sobrino, los tiene en más que a los modernos. El conocimiento del tío parece limitarse al área del derecho:

Elija bien sus autores;
y advierta que son mejores
que los modernos, los viejos.

[...]

porque es cuanto hay que saber
Solórzano y Bobadilla (298).¹

Sabemos que no ejerce su profesión con rectitud porque él mismo nos dice: «Ocho testamentarías / sepulté ya en mi alacena» (255). Conoce bien con quiénes puede contar para sus manejos, pues acude a un notario corrupto para que el matrimonio entre Flora y Quintín se haga en secreto. Si tenemos en cuenta que Custodio se ha retirado de su profesión hace cinco años y que estamos en 1832, es claro que representa una corrupción que viene del Virreinato y que se ha adaptado sin problemas a los nuevos tiempos. Un defecto más es su cobardía, pues cuando ve que Ricardo persigue a Quintín para escarmentarlo, se marcha diciendo: «Tomo las de Villadiego / ya que al brazo secular / entregado queda el reo» (348). En contraste, Jenaro es de acciones decididas y guiadas por la rectitud, lo que no le impide llegar a la ilegalidad: Cuando le reclama a Custodio los bienes de su sobrina, el abogado responde que rendirá cuentas luego de un juicio ordinario, a lo que Jenaro replica:

¿Ordinario? No: amigote.
Con pícaros no es tan lento
mi juicio, que marcha al trote
pues mi único pedimento
contra ellos es un garrote (461).

Es una amenaza con recurrir a sus influencias políticas o a la violencia física para conseguir justicia. Podemos ver en Custodio y Jenaro una representación de viejas prácticas corruptas y de una corriente republicana reformadora, respectivamente.

1. Probablemente Jerónimo Castillo de Bobadilla, juez y corregidor, autor de *Política para corregidores* (1597), y Juan de Solórzano y Pereyra, autor de *Política indiana* (1648) y oidor de la Audiencia de Lima.

También están contrapuestos Quintín y Ricardo. Este último muestra durante gran parte de la obra deseos de dar una paliza a su rival, los que solamente podrá satisfacer hacia el final de la acción. El afrancesado es cobarde y de palabras seductoras pero huecas. Su tío le recrimina haber aprendido en Europa solamente a «Lucir ufano en tu traje / femenino, perejil» (367-8). En cambio, el amor sincero de Ricardo por Flora lo hace buscar que esta se enmiende («Yo te amo; y esta es la causa / de ser contigo severo. / Quiero que de perfecciones / seas dechado completo» [342]), lo que puede confundirse con un exceso de dureza: Custodio le recomienda a Faustina desacreditar al militar por sus maneras: «Presente usted a Ricardo / a los ojos de la niña, / como un hombre sin modales» (352).

En su primera comedia Pardo había dado una imagen casi totalmente negativa de la cultura popular limeña, que, como ya he dicho, era básicamente negra. Podría decirse que la moraleja de esa comedia era que los jóvenes de la clase privilegiada debían alejarse de las personas de ascendencia africana si no querían correr el riesgo de corromperse —como Bernardo, que tenía, en secreto, tres hijos con una mulata—. En *La huérfana de Chorrillos* la visión es diferente, probablemente debido a las críticas que enfrentó nuestro dramaturgo por parte de José Joaquín de Larriava. Este era un clérigo y catedrático mayor que Pardo y Aliaga en más de un cuarto de siglo, «representativo a un mismo tiempo, y por curioso contraste, del universitario colonial, prodigio de latín y de erudición escolástica, como de la fértil agudeza limeña» (Porras Barrenechea 43).

Larriava fustigó *Frutos de la educación* como un ataque infundado a las costumbres limeñas (véase Carrión 81 y ss., así como Porras Barrenechea). Aun antes del estreno de la comedia de Pardo y Aliaga, cuando este se estaba dando a conocer como crítico teatral en el *Mercurio Peruano*, Larriava había insistido en presentar en sus artículos periodísticos a nuestro autor como un aristócrata con ínfulas intelectuales basadas tan solo en el hecho de haber vivido en España. El personaje de Quintín le servía a Pardo para dejar claro que no sentía aprecio por todo lo que venía del extranjero. Libros y mapas (la modernidad) eran importaciones europeas, pero no eran lo único que podía llegar a las costas peruanas desde el viejo continente. Para Quintín, Europa no ha sido más que un lugar de diversión del que ha regresado al Perú con prestigio social («¡Oh! ¡mi ingenio es soberano! / No se encuentra en Lima igual. / .../ pues domina en todas partes / el que se educó en Europa» [261]). La experiencia europea no bastaba: hacía falta criterio para aprovecharla.

En cambio Pascuala, una mulata que fue esclava de la madre de Flora, resulta un personaje muy positivo. Su permanencia al lado de Flora se debe solo a su lealtad, pues es una liberta, como ella misma se encarga de decir: «Fui esclava, mas no me infama» (435, mis cursivas). Al comienzo de la comedia nos revela: «Yo aseguro que si fuese / por mí sola, no parara / en esta casa, dos horas» (232), es decir, no está obligada a quedarse en casa de Faustina. Cabría suponer que su antigua ama, la madre de Flora, le dio la libertad al momento de morir. Sin embargo, Pascuala sigue refiriéndose a ella como *ama* y llama «mi amo» (230) a Jenaro. La relación (de subordinación) entre Pascuala y esa familia no se ha cortado, a pesar de que legalmente ya no existe. Es decir, la relación está regida por la costumbre y el afecto, y por lo tanto es similar a las que existen entre los miembros de una familia. Pascuala nunca llama *ama* a Faustina. Se refiere a esta como «la tía» (234) y en general evita llamarla *señora*. Hay un caso en que se refiere a Faustina y Custodio —el corrupto tutor de Flora— como «amos», pero se trata, por el contexto, de un uso irónico de la palabra: Pascuala los ha llamado hace poco «par de bultos» (432), cuando, ante las amenazas de Custodio para que se vaya, dice «No: sin puntapiés me voy, / que ya desahogada estoy. / Mis amos: hasta después» (436).

Tradicionalmente en el Perú los negros estuvieron asociados a la música. Marcel Velásquez cita un artículo del *Mercurio Peruano* de 1791 que dice: «los Negros, que hasta aquí han sido y son los maestros de danza, tienen bastante número de discípulos y discípulas» (citado en 116). Velásquez menciona también que Manuel Atanasio Fuentes recordaba que en la Lima antigua «la profesión de maestro de

baile era ejercida sólo por negros y zambos» (citado en 116). Esto hace curioso que sea una mulata, Pascuala, quien se distancie del desmedido gusto por las fiestas y el juego de Faustina. Jenaro dice, refiriéndose a la mulata: «¡En qué pechos la virtud / fabrica a veces sus aras!» (235), lo que es un elogio de Pascuala, a la vez que una confirmación de la imagen de los negros: la actitud de Pascuala es más meritoria precisamente porque se trata de una ex esclava. Podemos pensar que sus virtudes se deben a su contacto con la madre de Flora, una persona que compartía los valores defendidos en esta comedia:

Diez y seis años viví
con mi ama Luisa. ¿Por qué
con ella jamás noté
las cosas que he visto aquí?
Porque grandes señorones
sólo entraron por sus puertas,
que nunca hallaron abiertas
churiburris, ni mozones (433).

Esta experiencia ha resultado educativa para Pascuala, en la misma medida en que la convivencia con Faustina resulta peligrosa para Flora. Podemos decir que Pascuala es una muestra de los *frutos* que puede dar la *educación*.

Mientras que en *Frutos de la educación* veíamos a Perico, un esclavo africano, expresarse con dificultad, en español bozal, en esta comedia Pascuala hace uso del lenguaje con habilidad. Además de la indirecta que cito más arriba, puede mencionarse su intervención cuando Custodio, hipócritamente, reniega de su sobrino al decirsele que este intentó violar a Flora. Pascuala exclama: «¡Qué tal! y luego querrán / decir que de casta al galgo... / otro acabará el refrán» (458), dando a entender que tío y sobrino están cortados por la misma tijera, pero sin ser explícita, por lo que la ex esclava puede, ante la ira del aludido, defenderse así: «no he abierto mi boca / sino en defensa de usted» (459)². Esta habilidad para la indirecta le resulta especialmente útil porque su rol subordinado no le deja la misma libertad para expresarse que a otros personajes. Por ejemplo, al hablar de Faustina se autocensura: «Tente lengua... ¡Si yo hablara!» (232).³ Sin embargo, hay que tener en cuenta que el estereotipo de los negros era doble: por un lado estaba el negro haragán y delincuente, y por otro, el sufrido y fiel (véase Oliart). Pascuala, con su devoción hacia su ex ama y la hija de esta, no subvierte necesariamente la imagen de los negros en Lima. De todos modos, es significativo que su actitud sea muy superior a la de una mujer blanca, Faustina. Asimismo, el estereotipo de las negras decía que estas eran deslenguadas: «Manuel Atanasio Fuentes señalaba que la fuerza de las negras radicaba en su lengua» (Velásquez 118).

Me he detenido en la imagen de Pascuala porque la representación de los negros y mulatos es clave si queremos ver cómo entendían los criollos de Lima el espacio de todos, la calle. La calle aparece desde temprano como un espacio tomado por los grupos subordinados. Esta preocupación fue compartida por los ilustrados:

2. El lenguaje de Pascuala puede contrastarse con el de Fortunato, que mezcla refranes y se enreda tanto con sus propias palabras que los que hablan con él acaban por exasperarse.

3. Arriba he mencionado una ocasión en la que pasa estos límites, pero se entiende que entonces Pascuala está fuera de sí al pensar que Quintín ha violado a Flora.

los escritores del *Mercurio Peruano* abogaban por una ciudad limpia, en donde las famosas *miasmas* desaparezcán gracias a la circulación benéfica del aire, una ciudad donde el trabajo sistemático y la eliminación de los mendigos sería una de sus características; en pocas palabras, una urbe donde las calles se verían limpias de indeseables y de suciedad. [...] las intervenciones urbanas del siglo XIX tenían como objeto desalojar de las calles a la plebe, que ‘con sus actitudes cotidianas arruinaba el espectáculo de la ciudad formal, oscureciéndola’, especialmente porque los participantes de las actividades callejeras eran fundamentalmente no blancos (Cosamalón 153).

Durante el período virreinal, se había obligado a que negros e indios hicieran sus fiestas en espacios públicos, lo que llevó a que gran parte de la cultura callejera estuviese ligada a estos grupos (véase Estenssoro 182). Además, el reducido espacio de las viviendas de los pobres, en particular en los callejones, hacía que la gente prefiriera socializar fuera de sus casas (puede verse Tejada 156). Cosamalón, por su parte, apunta a una Lima en la que no existían zonas de pobres y ricos claramente diferenciadas: «los pobres de la ciudad aún compartían las calles y los barrios con los más ricos... no existen —por lo menos hasta la Guerra del Pacífico— verdaderos barrios de elite, donde los pobres se encuentren excluidos totalmente de residir» (155).

Muy lejos de allí, en Europa, en un proceso iniciado en el siglo XVIII y que se manifiesta con mayor fuerza en la primera mitad del XIX, se había ido transformando el concepto de familia. Es un cambio reflejado incluso en la arquitectura de las viviendas. En Inglaterra las casas de la aristocracia se transformaron, de tal modo que la familia no tenía que compartir el espacio con los sirvientes:

Le souci de l'aristocratie et de la *gentry* d'une plus grande intimité et d'un plus grand isolement se manifeste dans la construction et la transformation de leurs demeures. Dans les villas bourgeoise, on mettait les domestiques au dernier étage; dans une maison de campagne, il était possible de les rendre complètement invisibles ; ils prenaient l'escalier de service (Hall 85).

Jo Labanyi recuerda que el término *family* antes se empleaba para todos los que vivían bajo el mismo techo, pero el siglo XVIII lo reemplazó por *household*, reservando el primero para quienes tenían lazos de sangre. No se trata solo de poner distancia con los sirvientes, sino también de crear espacios para cada miembro de la familia. Las salas, lugares de encuentro para toda la familia, se reducen: «that process of privatization... made the house more of a home for each individual, but left less room for the family as a whole» (Habermas 45).

Estas preocupaciones son centrales en *Frutos de la educación*: quienes viven en la misma casa con personas de ascendencia negra —esclavos o sirvientes— no deben dejar que la cultura de estos los ‘contamine’. Pardo quiso con su primera comedia llevar al Perú esta nueva forma de entender el espacio doméstico, más necesaria que en Europa porque en Perú la plebe no era blanca. La idea, en apariencia, es otra en *Una huérfana en Chorrillos*. Quien amenaza los nuevos ideales no es una persona portadora de una cultura con elementos africanos; antes bien, Pascuala es una defensora del nuevo concepto de familia, que aprendió con la madre de Flora. El peligro viene de personas de clase pudiente, pero, como veremos, esto no es del todo cierto: se trata de personas que no se conducen de acuerdo con la moral burguesa. Es una clase alta que no ha sabido adoptar los modelos europeos de sociabilidad y se comporta como cabría esperar de las clases populares. En este sentido, la amenaza sigue estando abajo en la escala social.

Es necesario recordar que Chorrillos fue un balneario importante hasta su destrucción en la Guerra del Pacífico. La elite limeña pasaba los veranos allí desde comienzos de la República. Del Águila dice que en 1839 un coche público cubría la ruta Lima-Chorrillos-Lima, saliendo de la capital a las 9 de

la mañana y regresando a las 4 de la tarde (Del Águila 79 y ss.). Más tarde el ferrocarril facilitó el viaje. Para entonces los veraneantes con más dinero tenían en el balneario casas donde quedarse por una temporada; en cambio, quienes no pertenecían a la clase alta se veían obligados a regresar el mismo día a Lima.⁴ Chorrillos era conocido, pues, como un lugar de descanso y diversión, y es allí donde se encuentra Flora. No hay indicios de que ella y su tía estén pasando en el balneario solo una temporada: todo apunta a que la casa de Chorrillos es la única vivienda de la tía. Faustina alquila esa casa y no siempre ha podido pagar la renta con puntualidad. No goza de la holgura económica que sí tenía la madre de Flora. Pascuala nos dice que, antes de la llegada de Flora y su dinero,

la tía
 en mil trabajos estaba.
 Su casa era un jubileo:
 Ya la modista de Francia
 la llevaba a la justicia,
 allá iban cartas y cartas
 del casero, y de aquel hombre
 que iba a vender las alhajas,
 porque en la casa no había
 dinero con qué sacarlas (234).

Aunque la tía de Flora no está pasando una temporada de descanso en Chorrillos, se comporta como si este fuera el caso, pues solo se dedica a divertirse. Cuando Jenaro llega, se da con que su hermana ha salido a un baile, y luego verá que su rutina, así como la de la mayoría de los chorrillanos, es una sucesión de fiestas, baños en el mar y juegos de cartas, como lo ha anunciado desde el comienzo Pascuala: «¡Ay! Como que Sumercé / no sabe lo que aquí pasa. / ¿Quién se acuesta en el Chorrillo / antes de la madrugada?» (231).

En contraste con el balneario, tenemos la ciudad, que viene a ser un centro productivo. Es necesario apartarse de Chorrillos, lugar de corrupción, para ir a un espacio donde la regeneración es posible, Lima. Hacia el final de la obra, Jenaro dice a su sobrina y a Ricardo: «El tiempo aquí no perdamos / en hablar: que lo importante / es que la marcha emprendamos / a la ciudad, al instante» (462). La ciudad es un espacio regenerador porque se trata un centro productivo,⁵ lo que es puesto de manifiesto por Jenaro cuando, a pesar del interés que tiene en su sobrina, subraya que ha de irse pronto a Lima, con o sin Flora, pues tiene que trabajar:

Tengo asuntos que evacuar,
 y aquí no puedo pasar
 sino la vida de un tonto.
 No es posible que dilate
 mi vuelta un momento ya (293-4).

Pascuala ha advertido desde un principio el riesgo:

4. Manuel A. Segura, un dramaturgo contemporáneo de Pardo, escribió un artículo de costumbres, «Siempre soy quien capitulo» (1842), en el que presentaba a su mujer criticándolo con estas palabras: «Ya estamos a mediados de febrero y no me ha tomado usted rancho en Chorrillos» (665), lo que lo ponía en aprietos porque sus ingresos no le permitían fácilmente complacer este pedido.

5. La ciudad es presentada como un espacio superior al otro espacio productivo por excelencia, el campo, por ser además un centro cultural. Hablando de su hija mayor, Jenaro dice: «Le falta el aire marcial / propio de la capital; / y no puede ser gran cosa. / Su madre, infeliz tarmeña, / no puede a esa criatura / inspirarle la cultura / que pudiera una limeña» (256). Tarma, ubicada en la sierra central, tiene una población blanca más reducida que Lima y otras ciudades importantes del Perú y una menor influencia extranjera, por lo que los nuevos valores burgueses (la cultura) le llegan con mucha debilidad.

Mi amo, Sumercé nos saca
de aquí... La niña se pierde,
si esto en tiempo no se ataja.
Basta ya de sinsabores;
basta de Chorrillos (235).

La peor manifestación del desorden en que, en general, se vive en Chorrillos es la invasión de la casa por personas que no pertenecen a la familia. Esto está anunciado en el comienzo mismo de la comedia en el malentendido que hace creer a Pascuala que el visitante que llega, Jenaro, es un malhechor: «¿Qué querrá? ¡Jesús, qué traza! / ¡Parece un facineroso!» (228). Más adelante Ricardo cuenta que «No hay en el pueblo casa / donde el más desconocido, / no goce de entrada franca» (245). Contra la invasión, y deformación, del espacio doméstico descarga sus baterías esta comedia. Quintín hace su aparición en la obra irrumpiendo de noche en la casa «seguido de una multitud de hombres y mujeres que llegan cantando» (259), lo que provoca el escándalo de Jenaro. Ya antes Pascuala ha dicho que no entiende por qué Faustina mantiene en casa a Fortunato:

Él, que es de aquellos
que nunca encuentran reparo
para nada; y cuando el pie
les dan, se toman la mano;
entra y sale, come y bebe,
con tanto desembarazo,
como los dueños de casa.
¡Cuánto y cuánto pajarraco
como él, hace su nido
en esta época del año! (287).

La casa de clase media, que debe ser el centro en el que la familia reproduzca una serie de valores y conocimientos, se ha convertido aquí en un simple lugar de ocio:

Llegué a esta mansión aciaga,
y al instante, que te encuentras
conozco en horrendo caos
de disipación envuelta;
posponiendo a pasatiempos
que la dignidad reprueba,
y a indecoroso desorden,
las relaciones más tiernas (383-4).

Como hemos visto más arriba, al referirse a la casa de la madre de Flora, Pascuala recuerda que «grandes señorones / sólo entraron por sus puertas» (433). Para hacer la situación aun peor, Faustina no respeta los vínculos familiares. Sabemos que tuvo un juicio con su hermana Luisa y que, si se apresuró a acompañar a su sobrina huérfana, fue por interés. Su deseo de quedarse con la herencia de Flora la lleva a distanciarse de su hermano Jenaro, pues sabe que este quiere impedirselo. El recibimiento que le da a este es glacial y contrasta con el trato que dispensa a sus amigos de Chorrillos.

La preocupación de Pardo en *Una huérfana en Chorrillos*, así como en su primera comedia, es la necesidad de formar a los jóvenes de la clase dominante de acuerdo con los principios de una nueva racionalidad, la moderna. De ahí que Jenaro ponga empeño en no perder el tiempo, en regresar

cuanto antes a Lima, donde sus funciones políticas lo esperan; de ahí que se recrimine la costumbre del juego. La economía, el manejo racional de los recursos, es un principio moderno que Pardo defiende en esta comedia. En su primera obra de teatro fustigaba el modelo de educación colonial de las clases altas y en la segunda de nuevo estamos ante una preocupación por «los progresos / de la moral» (241), no ante un movimiento reaccionario. No desmiente en esto Pardo a su modelo, la comedia de Moratín, que también defiende valores burgueses (véase Maravall).

Esta preocupación por la modernidad en Pardo se expresa en esta comedia por medio de la defensa del espacio íntimo de la familia. Ya hemos visto cómo en Europa se había ido alejando a los sirvientes y delimitando un espacio en el que los miembros de la familia burguesa podían desarrollar una interioridad libre. Ahora bien, para Jürgen Habermas, el espacio familiar es la otra cara de la esfera pública. La burguesía en Europa en los siglos XVII y XVIII no solo había querido alcanzar una parte del poder. Lo que había buscado era replantear la naturaleza del poder: «The principle of control that the bourgeois public opposed to the latter [el poder absoluto de los reyes] —namely, publicity— was intended to change dominion as such» (Habermas 28). El poder tenía ahora que obedecer a la ley y a la razón. Esto tiene un significado sociológico: «The public's understanding of the public use of reason was guided specifically by such private experiences as grew out of the audience-oriented subjectivity of the conjugal family's intimate domain» (28). La familia burguesa era el centro en el que se formaban las subjetividades orientadas hacia lo público, una esfera pública radicalmente distinta de las cortes, su equivalente del mundo premoderno, pues «The privatized individuals who gathered here [en el salón, es decir, en la esfera pública] to form a public were not reducible to 'society'; they only entered into it, so to speak, out of a private life that had assumed institutional form in the enclosed space of the patriarchal conjugal family» (46).

Es dentro de la familia que las personas encuentran un espacio de *free interiority* (28), porque no hay en ella la coerción del trabajo (el trabajo doméstico de la esposa o los hijos, al no ser remunerado, escapa a las reglas del mercado), por lo cual sus miembros vienen a ser tan autónomos como, idealmente, lo eran los participantes en los mercados de la economía capitalista. Es en el ámbito familiar donde se permite «that non-instrumental development of all faculties that marks the cultivated personality. The three elements of voluntariness, community of love, and cultivation were conjoined in a concept of the humanity that was supposed to inhere in humankind as such» (Habermas 46-7). Téngase en mente esta última cita al leer la siguiente descripción de la vida de Flora en Arequipa:

Estando
con tu madre, el tierno esmero
en cuidarla, la *lectura*,
el *piano*...
eran manantial hermoso
y único de tu recreo (341, mis cursivas).

No sabemos qué música tocaba al piano Flora, pero podemos suponer que no era precisamente la que se escuchaba en Chorrillos, donde baila vales, contradanzas (Cf 238) y zamacuecas (Cf 264). Dadas las costumbres de la madre de Flora, podemos pensar que una música distinta salía del piano de Flora en Arequipa, música hecha principalmente para escucharse.

Aunque Chorrillos está habitado en el verano por la clase pudiente de Lima —es decir, aquella que debería dar mayores muestras de modernidad—, las relaciones entre sus habitantes están determinadas por la falta de un espacio íntimo. Dichas formas de relacionarse no constituyen lo público, pues «[t]he opposite of the intimateness... was indiscretion and not publicity as such» (49). Los intrusos vienen a

ser constantemente un obstáculo para comunicarse con Flora. Vemos en la escena IV del primer acto que Ricardo quería hablar con ella pero se lo impidió la presencia de Quintín. Luego Ricardo evoca el pasado de Flora en casa de su madre en Arequipa («un círculo estrecho / pero escogido de amigas / y de amigos verdaderos, / eran manantial hermoso / y único de tu recreo» [341]) y lo compara con su vida presente, caracterizada por «el frecuente comercio / con gentes que... no pueden / darte ni honra, ni provecho» (341). Cuando Jenaro se encuentra con Flora dice: «¡Gracias a Dios! ¡por primera / vez de hablar contigo a solas / la ocasión se me presenta!» (380). La falta de privacidad en la casa —la casa abierta— impide que esta desarrolle sus funciones ideales.

El concepto de intimidad familiar que se desarrolló en el siglo XVIII en Europa se oponía, por un lado, al concepto de familia de la aristocracia, que no desarrollaba relaciones tan íntimas. Para el mundo del Antiguo Régimen era aceptable que los esposos vivieran en casas distintas y que solo se vieran en reuniones que no eran de tipo familiar (por ejemplo, en un salón). Pero, por otro lado, el modelo de la familia burguesa contrastaba con «the older forms of communality in the extended family as they continued to be observed among the ‘people’, especially in the countryside» (Habermas 44). La situación en Chorrillos se parece a este desorden, con su excesiva familiaridad que impide la formación de individuos instruidos y sensatos, los únicos que pueden formar parte de la esfera pública. El problema aquí no es el mundo jerarquizado de la corte, antecesora del salón, donde los escritores, actores, músicos, etc. eran empleados de un señor que los contrataba solo porque formaban parte del tren de vida que un noble tenía que llevar. No es este mundo de jerarquías rígidas, predecesor de la esfera más democrática del «public as a critical authority» (40), el que hay que superar en las comedias de Pardo. Lo que hay que dejar atrás en *Una huérfana en Chorrillos* son las formas de socialización propias del pueblo sin educación, pues la clase pudiente peruana está aplebeyada —idea presente ya en la primera comedia de Pardo y Aliaga—.

El énfasis que pone Pardo en la necesidad de ilustrar a la clase dirigente muestra las carencias que veía en esta. Su obra debe entenderse no solo como el deseo de dirigirse a su público, sino como un esfuerzo por formar un público, en el doble sentido de una esfera pública y de un conjunto de espectadores. Pardo había regresado al Perú en marzo de 1828 y ya en junio de ese año estaba haciendo crítica teatral. De España llegó con una idea de un nuevo teatro, menos espectacular pero más verosímil que el que entonces gustaba en el Perú; un teatro respetuoso de las unidades neoclásicas y escrito en lo que él consideraba un lenguaje puro. Es casi una obsesión del Pardo y Aliaga crítico la necesidad de que las situaciones de la escena sean naturales. Hombre de teatro y de prensa, Pardo resulta clave en el desarrollo de una esfera pública que se había ido gestando en las últimas décadas del Virreinato (véase Uribe). La defensa que hace del espacio íntimo familiar resulta funcional a su preocupación por difundir los ideales de la burguesía europea y desarrollar una esfera pública en el Perú.

Quisiera terminar señalando una diferencia entre *El sí de las niñas* y *Una huérfana en Chorrillos*. En la comedia de Moratín la clave es la emancipación psicológica de la joven en edad de casarse. El antiguo modo de pensar recomendaba atropellar los deseos de la hija de familia, actuar como si no existieran. El héroe de esa comedia, en cambio, entiende que los sentimientos de los jóvenes han de tenerse en cuenta para conseguir los resultados deseados (en su caso, felicidad conyugal de acuerdo con el modelo burgués). Hay que reconocer la existencia de esa subjetividad, a fin de poder lidiar mejor con ella. En la comedia de Pardo que hemos visto, e incluso en *Frutos de la educación*, esa psicología casi no existe. Tanto Flora como Pepita se muestran muy maleables: serán lo que los demás deseen que sean. Si Pepita acepta casarse con Bernardo cuando sus padres se lo piden, y con Eduardo cuando se lo sugiere su tío (se diría que nada le duele tanto como no poder complacer a todos), Flora se muestra dispuesta a alejarse del balneario de Chorrillos y sus peligros con su tío

Jenaro, pero se queda cuando se lo pide su tía. Además, abriga algún afecto hacia Ricardo, pero también presta oídos al galanteo de Quintín. Da la impresión de que estas jóvenes no saben lo que quieren o que, en todo caso, sus tíos lo saben mejor. Esta característica debe relacionarse con el autoritarismo político de la segunda comedia de Pardo y Aliaga.

Hemos visto que Jenaro es un diputado que no cree en juicios ordinarios ni en discursos: se presenta como un hombre autoritario y de acción. Pardo y Aliaga, director de periódicos oficiales, escribió su segunda comedia en un momento en que la oposición atacaba el autoritarismo del presidente Gamarra. Este defendía la tesis de que era necesario violar las leyes (las menos importantes) para que se cumplieran las leyes (las imprescindibles). Desde el Congreso, los liberales defendían una visión de las cosas distinta a la de los hombres del orden: para ellos el gran problema del Perú no era la anarquía sino la dictadura. Buscaban ampliar la participación ciudadana, involucrando a más peruanos en la política. En 1832 el liberal más importante de esta década, Francisco de Paula González Vigil, diputado por Tacna, pronunció en el Congreso un discurso que habría de volverse famoso —llamado «Yo debo acusar, yo acuso»—, en el que denunciaba las graves violaciones a la Constitución cometidas por el presidente Gamarra —el Gobierno había duplicado el impuesto al papel sellado, extraditado a cuatro personas sin proceso judicial (incluyendo a un congresista y a un coronel) y expulsado a tres integrantes de la Junta Departamental de Lima—. A quienes argumentaban la necesidad de no acusar al presidente para no perturbar el orden público, Vigil (un eclesiástico) les recordó el pasaje evangélico en el que Jesús anuncia que no ha venido al mundo a traer la paz sino la espada: la guerra, según Vigil, no es mala cuando estamos ante una paz injusta. El impacto de ese discurso puede apreciarse en estas palabras que Jorge Basadre escribió más de un siglo después: «Es tan brillante y tan inolvidable el texto del discurso de Vigil que, para muchos que aman a la democracia, redime su época» (315).

Pardo y Aliaga buscó con su segunda comedia defender la imagen del militar de mano dura, que era contrastada con la imagen de un orador de bonitas palabras y oscuras intenciones. El remedio para la anarquía que caracterizó las primeras décadas de la República está representado por un militar que defiende el espacio íntimo familiar. Significativamente, las protagonistas de las dos primeras comedias de Pardo —a diferencia de la de *El sí de las niñas*— no saben lo que quieren, por lo que necesitan confiar en alguien que decida por ellas. El conflicto de *Una huérfana en Chorrillos* no se resuelve con palabras de amor de Flora a Ricardo, sino con la sumisión a quien hace las veces de padre: «sólo haré desde ahora / la voluntad de mi tío» (454).

Bibliografía

- ÁGUILA, Alicia del (2003): *Los velos y las pieles. Cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ALJOVÍN DE LOZADA, Cristóbal (2000): *Caudillos y constituciones: Perú 1821-1845*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; México: Fondo de Cultura Económica.
- BASADRE, Jorge (1961): *Historia de la República del Perú*. Vol. I. Lima: Historia.
- CARRIÓN, Enrique (1981): «Frutos de la educación, ¿o de la política?», en *Revista de la Universidad Católica*, 11-12, pp. 71-90.
- CORNEJO POLAR, Jorge (2000): *Felipe Pardo y Aliaga, el inconforme*. Lima: Universidad de Lima y Banco Central de Reserva.

- COSAMALÓN AGUILAR, Jesús A (2004): «El lado oscuro de la luna. Un ensayo acerca de los sectores populares limeños en el siglo XIX», en *La experiencia burguesa en el Perú (1840-1940)*. Ed. Carmen Mc Evoy. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 151-92.
- ESTENSSORO, Juan Carlos (1992): «Modernismo, estética, música y fiesta: Elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850», en *Tradición y modernidad en los Andes*. Ed. Henrike Urbano. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, pp. 181-95.
- FLORES GALINDO, Alberto (1988): *Buscando un inca*. Lima: Horizonte.
- HABERMAS, Jürgen (1991): *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT P.
- HALL, Catherine (1985): «Sweet Home», en *Histoire de la vie privée*. Eds. Philippe Ariès y Georges Duby. Vol. 4. Paris: Seuil, pp. 53-87.
- LABANYI, Jo (1995): «Liberal Individualism and the Fear of the Feminine in Spanish Romantic Drama», en *Culture and Gender in Nineteenth-century Spain*. Ed. Lou Charnon-Deutsch. Oxford: Clarendon, pp. 8-27.
- MARAVALL, José Antonio (1980): «Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: Significación de Moratín», en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia, 27-29 de octubre de 1978*. Abano Terme: Piovan. 163-92.
- OLIART, Patricia : «Poniendo a cada quien en su lugar: Estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX», en Panfichi y Portocarrero, pp. 261-88.
- PANFICHI H., Aldo y Felipe, Portocarrero S., (eds.) (1998): *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.
- PARDO Y ALIAGA, Felipe (2007): *Teatro completo. Crítica teatral. El Espejo de mi Tierra*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1952): «Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño.» *Revista Histórica*, n.º 19, pp. 41-60.
- SEGURA, Manuel Ascencio (2005): *Obras completas*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- SILVA-SANTISTEVAN, Ricardo (introducción) (2000): *Teatro republicano. Siglo XIX. Antología general del teatro peruano. Vol. 4*. Ed. Ricardo Silva Santistevan. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú. XIII-XXIV.
- TEJADA R., Luis: «Malambo», en Panfichi y Portocarrero, pp. 145-60.
- URIBE URAN, Victor «The Birth of a Public Sphere in Latin America during the Age of Revolution», en *Comparative Studies in Society and History*, 42.2 (April 2000), pp. 425-57.
- VELÁSQUEZ CASTRO, Marcel (2005): *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Banco Central de Reserva del Perú.