

Desnudando al superhombre: a setenta años de “Collacocha” de Enrique Solari Swayne

Undressing the superman: seventy years after “Collacocha” by Enrique Solari Swayne

Alfonso Santistevan

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: asantis@pucp.edu.pe

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

RESUMEN

Collacocha de Enrique Solari Swayne es, sin duda, una obra emblemática del teatro peruano del siglo XX. El consenso que consiguió en el campo del teatro así como en el imaginario ciudadano, mantuvo su vigencia por décadas a través de puestas en escena y publicaciones en el Perú y el extranjero. El presente trabajo da cuenta de la historia y el contexto de su producción, así como de la recepción y los debates que se produjeron en los años alrededor de su estreno, analizando entrevistas, testimonios, críticas, ediciones, además de lo que la crítica literaria y la historia del teatro tienen que decir. El análisis que se hace de la obra intenta responder al por qué de su éxito y vigencia, qué impacto tuvo en el campo del teatro nacional, cómo logró tal consenso, qué mecanismos dramaturgicos e ideológicos movilizó. El personaje protagónico, Ehecopar, tan emblemático como la obra misma, es deconstruido a través del análisis de los diferentes discursos que representa: machista, antioligáquico, anticomunista, antiinternacionalista, antiintelectual, antiartístico, autoritario, intolerante, paternalista, violento y patrioter. Este ejercicio nos lleva a descubrir que muchos de estos discursos siguen vigentes y activos en el Perú y que el mecanismo de polarización sobre el que la obra erige su protagonista sigue siendo un medio eficiente de presión ideológica.

Palabras clave: Teatro peruano; Perú años 50; Teatro realista; Representación de lo indígena; Discurso machista; Discurso anticomunista.

ABSTRACT

Collacocha by Enrique Solari Swayne is, without any doubt, an emblematic play of the Peruvian theatre of the 20th century. The consensus it achieved in the field of theatre as well as in the imaginary citizenry, maintained its validity for decades through stagings and publications in Peru and abroad. The present work gives an account of the history and context of its production, reception and the debates that took place in the years around its debut by analyzing interviews, testimonies, reviews, editions, in addition to what literary criticism and the history of theatre have to say. Likewise, the analysis of the play attempts to answer the reason for its success and validity, what impact it had in the field of national theatre, how it achieves such a consensus, what dramaturgical and ideological mechanisms it mobilized. The main character, Ehecopar, as emblematic as the play itself, is deconstructed through the analysis of the different discourses it represents: sexist, anti-oligarchic, anti-communist, anti-internationalist, anti-intellectual, anti-artistic, authoritarian, intolerant, paternalistic, violent and patriotic. This exercise leads us to discover that many of these discourses are still in force and active in Peru and that the mechanism of polarization on which the play builds its protagonist continues to be an efficient means of ideological pressure.

Keywords: Peruvian theatre; Peru 1950's; Realistic theatre; representation of indigenous; Sexist speech; Anti-communist speech.

1. Introducción

Cuando *Collacocha* se estrena, el 18 de mayo de 1956, en la sala de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), producida por esta institución, protagonizada y dirigida por Luis Álvarez, pocos hubieran dicho que tendría tan larga vida en escena y en la memoria de más de una generación de peruanos y peruanas. Escrita en 1955, es la primera obra de teatro de Enrique Solari Swayne (1915-1995). Se trata, sin duda alguna, de una de las obras más importantes del teatro peruano del siglo XX: el que haya permanecido en escena a lo largo de treinta años (Luis Álvarez la hizo hasta 1986), con presentaciones en varias ciudades del Perú y América Latina (México, Bogotá, Montevideo, Santiago de Chile, Cuenca), una puesta en escena de teatro universitario en Madrid (por el grupo Los Juglares en 1959 [*Cultura Peruana*, 1959, febrero]), así como diversas publicaciones en el Perú (nueve ediciones y reediciones) y en más de una antología del teatro hispanoamericano, convierte a *Collacocha* en una obra emblemática. La recepción de la obra produjo un consenso único en el teatro peruano del siglo XX y las discrepancias fueron, aunque importantes como veremos, muy puntuales y no menoscabaron su prestigio.

La crítica, sin embargo, ha sido esquiva con una obra de tanta significación. Es poco lo que se ha trabajado más allá de las críticas periódicas de las diversas temporadas. Además de los trabajos generales sobre el teatro peruano e hispanoamericano, en los que se la considera sin excepción una de las obras peruanas más importantes del siglo XX, son pocos los artículos que profundizan en ella. Entre estos destacan los de J. T. Daniel (1970), que se ocupa de su estructura mítica; Arthur Natella (1971), quien opina que el protagonista es símbolo de la lucha colectiva y que tiene sensibilidad social pero no se alinea con el comunismo; Robert Morris (1977), quien destaca la combinación de elementos regionales con un carácter universal; Hernán Vidal (1988), que encuentra la obra inspirada en el espíritu desarrollista de la época y en el protagonista la representación de la clase media vacilante en el proceso del desarrollo del capitalismo en el Perú, además de rasgos fascistas y apristas en la mentalidad del

protagonista y el autor; y Oswaldo Obregón (2001, p. 36), analiza la obra para descubrir cómo construye el autor un “paisaje nacional peruano” en el texto y le atribuye la intención de acabar con “la balkanización del país en costa, sierra y selva” como mundos incomunicados (p. 36).

Lo emblemático de la obra y la escasez de trabajos críticos son motivo suficiente para ocuparse de ella, pero hay, además, otras razones por las que vale la pena hacerlo hoy: se trata de una obra realista que tiene como tema central el Perú y los peruanos producida en un contexto particular en el que se buscaba nuevas definiciones ideológicas y políticas. Pasados setenta años de su creación, podemos ver la obra con otros ojos y buscar nuevas interpretaciones. ¿Qué propone como idea del Perú en ese momento crucial de nuestra historia?, ¿tuvo una intención ideológica y política?, ¿desde dónde se enunciaban y a quién representaban sus ideas?, ¿cómo resuena en el Perú de hoy el discurso de *Collacocha*?

2. El momento histórico

Solari escribió *Collacocha* en las postrimerías del gobierno de Odría y se estrenó un mes antes de las elecciones que llevaron a Manuel Prado a su segundo gobierno. Era el tránsito, una vez más, de un gobierno de facto (hay que recordar que Odría organizó elecciones sin otro candidato en 1950 para legitimar su dictadura) a uno elegido democráticamente. Esto abrió una ventana para volver a discutir diversos proyectos sobre la identidad y el futuro de la nación. Si bien ambos gobiernos representaban los intereses de la oligarquía, el de Odría fue de índole marcadamente autoritaria mientras que el de Prado ostentaba rasgos de apertura democrática. *Collacocha* nació en un momento propicio para repensar el país, era el tiempo en el que se realizaban importantes obras de infraestructura y surgían nuevas fuerzas políticas de signo reformista como Acción Popular, la Democracia Cristiana y, poco después, el Movimiento Social Progresista que ocuparon el espacio dejado por el Apra en su proceso de derechización en la “convivencia” (el pacto político entre el Apra y Prado). Uno de los políticos que surgió, ocupando el segundo lugar en las elecciones de 1956, fue Fernando Belaunde quien propugnaba,

entre sus principales ideas, el desarrollo del Perú a través de la colonización de la selva (Belaunde, 1959, pp. 92-93). Como veremos, *Collacocha* comparte esta idea de Belaunde, así como el carácter autoritario y anticomunista de Odría.

No menos importante para el análisis resulta el contexto internacional. Mientras Solari escribía su obra, la Guerra Fría iniciaba una nueva etapa con la ascensión de Jrushchov en la Unión Soviética y la Doctrina Eisenhower en los Estados Unidos. El Perú desde el primer gobierno de Prado se alineó con los aliados en la Segunda Guerra Mundial, y especialmente en los gobiernos de Odría y el segundo de Prado, se mostró como un firme socio de los Estados Unidos. El antiaprimismo y anticomunismo declarados de Odría generaron una represión brutal a los partidos de izquierda (entre los que hasta entonces se contaba el Apra). Un factor importante en la construcción de este sentimiento fue el nacionalismo que propició Odría y que presentaba al Apra y al Partido Comunista como movimientos internacionales, por tanto enemigos del Perú. Cuando Prado fue elegido, este sentimiento se dejó de lado desde la posición oficial al pactar la “convivencia” con el Apra y mostrar una mayor tolerancia con el Partido Comunista. Sin embargo, es claro que el antiaprimismo y el anticomunismo, así como un nacionalismo esquemático, seguían formando parte del sentido común que se tenía entonces.

En el contexto latinoamericano interesa saber, para el propósito del análisis que propongo, que primaba la idea, impulsada por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), del desarrollo de las economías periféricas para mejorar los términos de intercambio con los países centrales. Mediante obras de infraestructura y la industrialización, los países de América Latina y el Caribe alcanzarían el desarrollo. Como veremos, esta idea impregna fuertemente el pensamiento expresado en *Collacocha*.

En el ámbito cultural, se vivía también un momento de cambio: estábamos *ad portas* de la publicación de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, y en el momento mismo de la inauguración del realismo urbano con *Lima, hora cero* (1954) de Enrique Congrains y *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Julio Ramón Ribeyro;

en la poesía un sector impulsaba la poesía “pura” mientras otro reclamaba una “poesía social”. En las artes plásticas la corriente contemporánea estaba en ascenso al igual que en la música y en ambas se experimentaba con la incorporación de lo peruano a lo universal. En la cultura popular se consolidaba el cine como el entretenimiento más importante, seguido de la radio, el teatro cómico y la revista. La música criolla vivía una profunda modernización gracias a compositores como Chabuca Granda, Manuel Acosta Ojeda, Alicia Maguiña, entre otros. La música y la danza afroperuanas comenzaban su ascenso y difusión con espectáculos como *Pancho Fierro* (1956) y *Cumanana* (1958). La creciente población migrante de los Andes llenaba cada domingo los coliseos de Lima gracias a una importante oferta de música y danzas regionales. Otros entretenimientos populares de participación masiva eran el cachascán, el fútbol y las carreras de caballos.

En el teatro, *Collacocha* se produjo en un momento tan específico que es difícil concebir su aparición diez años antes, cuando comenzaban a escribir Percy Gibson Parra, Juan Ríos, Sebastián Salazar Bondy y Bernardo Roca Rey bajo la definición de “teatro poético”¹, o diez años después, cuando comenzaban a escribir el teatro moderno de corte social Julio Ortega, Juan Rivera Saavedra, Grégor Díaz, Víctor Zavala, Estela Luna, Sara Joffré, César Vega Herrera, Alonso Alegría y Hernando Cortés, entre otros. *Collacocha* interrumpe el impulso del “teatro poético”, adhiriendo al realismo en el teatro que Sebastián Salazar Bondy había adoptado un año antes, en 1954, con *No hay isla feliz* y *En el cielo no hay petróleo*. Hasta entonces, la estética realista se asociaba rápidamente al costumbrismo con el que el teatro nacional moderno quería romper. Solari interpretó el momento no solamente en el sentido de repensar el Perú, sino de repensar el teatro peruano: lo que hace en *Collacocha* es perder la vergüenza o el miedo a hablar del Perú en el presente, a tomarlo como tema, a llamar las cosas por su nombre: indio al indio, miseria a la miseria, adulón al adulón, etc. En este sentido, el realismo no es una decisión estética solamente, sino ideológica. Es interesante conocer que Luis Álvarez, actor y director de la puesta de *Collacocha*, aboga por

un realismo nacional cuando critica a los autores peruanos que se pierden “en el mal camino de imitar a Brecht, Sartre, Miller y tantos autores -excelentes por lo demás-, pero que tratan temas ajenos a nuestra realidad, a la vida, a la lucha, a las necesidades del Perú” (1994, p. 58).

En este contexto, *Collacocha* irrumpe como una obra que propone la exposición franca (hasta brutal, como veremos) y apasionada de ideas sobre el Perú, sus problemas, su idiosincrasia, su futuro desde una posición de clase media intelectual diferente a las ideas que entonces la caracterizaban. Conocer la obra nos ayudará a entender cómo y qué es lo que aporta al debate sobre el Perú.

3. La obra

Lo primero que hay que hacer notar es que *Collacocha* tuvo tres versiones. Las dos primeras son las estrenadas en 1956 y 1957. La primera no está publicada y su texto no se conoce, la segunda (que llamaré “revisada”) es la que se ha canonizado, reeditado y puesto en escena desde entonces. En 1992 el autor hace una tercera versión, que llama “definitiva” (Obregón, 2001, p. 26), que es la misma de 1957, en la que une los dos primeros actos en un acto único y presenta el tercero como epílogo, además de hacer cambios en el texto. Hay que destacar que en la última edición (2009) realizada por el nieto del autor se regresa a la versión “revisada”. Expondré primero el argumento de la versión “revisada”², luego las diferencias con la no publicada y después señalaré las principales diferencias de la versión “definitiva”. La acción dramática de la obra transcurre en el mismo lugar en los tres actos: la caseta de la Central 2 desde la que se accede a uno de los túneles que forman parte de la carretera que están terminando de construir y que traspasa los Andes a cinco mil metros de altitud, para conectar la selva con la costa del Perú. Hay solo una breve ruptura espacial en la obra, cuando en el primer acto está por llegar el protagonista, Echeopar, para mostrar lo que sucede en el interior del túnel. Dice la acotación: “La escena se obscurece. Lo que sigue ocurre en la boca del escenario. Por ambos lados se escuchan acercarse pasos de gente que camina silbando o hablando en voz baja” (1963, p.19). El

tiempo es lineal, con una elipsis de diez minutos entre el primer y el segundo acto, y de cinco años entre este y el tercer acto. En el primer acto, llega al lugar el ingeniero Fernández, quien va a reemplazar al ingeniero Díaz. En el primer diálogo, se prefigura el personaje central: el ingeniero Echeopar. Díaz lo retrata como un hombre único: cercano, jovial y paternal con los obreros, implacable con los que no son hombres de trabajo, rudo en sus decisiones, intolerante, y suficientemente sensible como para cultivar flores al borde del abismo. Sus enemigos son la naturaleza, contra la que hay que luchar hasta dominarla, y los que tienen el poder, económico y político, sean los directores de la empresa o los dirigentes sindicales. En la breve ruptura espacial antes mencionada, vemos a Echeopar interactuando jovial y paternalmente con los indígenas obreros. Cuando llega finalmente a la caseta, se muestra rudo con Fernández. Soto, que viene de la central de Collacocha, le informa que la laguna ha descendido sesenta centímetros y le advierte del peligro que esto implica, pero el protagonista minimiza el asunto y ordena que se siga trabajando con normalidad. Luego llega Bentín, el dirigente sindical. El diálogo con Echeopar es muy tenso, pues este se muestra intransigente, irónico y violento frente al discurso sindicalista y revolucionario del dirigente. Llega a agredir físicamente a Bentín, pero esta acción es interrumpida por la llamada de Soto que anuncia que está llegando por la carretera el primer camión que cruza de la selva hacia la costa. Cuando aparece por el túnel el chofer del camión, Jacinto Taira, todos celebran jubilosos hasta que este menciona que ha visto un pequeño arroyo en la quebrada entre los túneles. Echeopar entiende entonces que los temores de Soto eran fundados. Se pierde en el túnel llamándolo enloquecido.

En el segundo acto, tras una elipsis mínima, vemos que Fernández y Bentín se han quedado sin entender qué pasa. Cuando regresa Echeopar les explica el peligro que corren porque puede producirse un aluvión. Da orden de paralizar los trabajos y evacuar lo antes posible a todos. Él decide quedarse para coordinar la evacuación con las centrales 1 y 3 y con Soto que está en la central de Collacocha. Bentín y Fernández creen

que es una locura quedarse, que hay que dinamitar la salida del túnel, pero Echeopar se niega a hacerlo antes de que hayan salido todos los obreros. Bentín y Fernández deciden quedarse y ayudan a preparar la dinamita. Echeopar recibe noticias de las centrales y coordina las acciones. Envía emisarios al valle para salvar a la gente del pueblo, ordena a quienes puedan huir que lo hagan y convence a Soto de esperar en su central hasta que evacúen todos los obreros. Mientras, se suceden una serie de temblores de tierra de creciente intensidad. Los tres hombres tienen una conversación en la que evocan paisajes diversos del Perú así como momentos de su infancia. El dirigente sindical sucumbe al miedo y huye. Finalmente, cuando una muchacha llega huyendo por el túnel, Echeopar la hace subir al autocarril y huyen con Fernández mientras detonan la carga de dinamita. Por el dictáfono escuchamos a Soto que se hunde irremediamente.

En el tercer acto han pasado cinco años. Vemos a Fernández, quien está ahora a cargo de la obra, y a Bentín que viene a visitarlo. Hablan de Echeopar y nos enteramos que vive en el lugar, en una cabaña hecha con sus propias manos, y que le llaman “el viejo de las montañas”. Vive con María, la muchacha que salvó del aluvión. Echeopar llega porque ha sido convocado por Fernández que le ha prometido una sorpresa, pero esta no es la visita de Bentín sino que, ahora que finalmente han terminado la carretera, pasará el primer camión. Efectivamente, llega nuevamente Jacinto Taira, y Echeopar reflexiona sobre lo que pasó. Cuando deben ir al banquete que ofrece el alcalde, Echeopar se niega y se queda solo en la caseta. Escucha la voz del finado Soto. Hablan de los camiones que están comenzando a pasar. Echeopar se declara feliz diciendo que “¡En Collacocha no ha pasado nada! ¡Absolutamente nada!” (1963, p.124)³

Gracias a testimonios, reseñas, críticas y otros indicios podemos concluir que la versión de la obra estrenada en 1956, era bastante diferente a la “revisada”. Según el autor “Originalmente tenía tres actos. Luego suprimí el segundo y del primero hice dos” (Solari Swayne. E., 1960). En una entrevista de junio de 1956, dice que el primer acto concluía “en un momento en que el eterno

ciclo de la lucha del hombre contra la naturaleza gira en favor de la naturaleza, escribí los actos II y III para que el ciclo siguiera girando hasta presentarnos la victoria del hombre” (Solari Swayne, E., 1956). Los cambios a la obra fueron sugeridos por Ricardo Roca Rey aduciendo que el segundo acto atentaba contra la solidez de la obra. Al principio, el autor fue reticente pero terminó cediendo (Álvarez, 1994, p. 59). El primer acto era lo que en la versión “revisada” son el primero y segundo acto (hasta que ocurre la detonación). Según Luis Álvarez declara en una entrevista (1956), el segundo acto de la primera versión, el que Solari declara haber “suprimido”, sucedía en un espacio completamente distinto, “la oficina del Directorio de la Empresa Constructora” y “entra en otro terreno: deja de ser totalmente realista”, habla de “recuerdos del protagonista” que “deben desenvolverse en un clima de irrealidad” que se lograba empleando “luz negra”. No podemos descartar que en este acto se usara la analepsis para mostrar esos “recuerdos”. Por las fotografías conservadas en la colección dejada por el actor Pablo Fernández (que hacía el papel de Director primero en el segundo acto) y las conservadas en el archivo de la Asociación de Artistas Aficionados, podemos suponer razonablemente que en la escena se daba una discusión entre Echeopar (que, por lo que se puede ver en las fotografías, había perdido un brazo⁴) y los directores, y también entre este y el sindicalista Bentín.

En la versión llamada “definitiva”, además de fusionar los dos primeros actos y nombrar epílogo al tercero, encontramos en el diálogo algunos cambios significativos hechos quizás con la intención de *aggiornar* la obra a los nuevos tiempos: el tratamiento de los indígenas a Echeopar cambia de “patrón”⁵ o “patroncito” a Ingeniero o don Claudio; se omite la caracterización de los indígenas como “borrachos y pestilentes”; Echeopar no tiene esposa e hijos sino sobrinos; se menciona que los indígenas construyeron monumentos de civilizaciones pasadas; Bentín ya no se califica de cobarde; las mujeres ya no son envidiosas y necias; Echeopar ya no habla de ir contra los derechos humanos; Fernández y Bentín ya no lo llaman “gigante”; las autoridades municipales ya no son “una banda de ladrones”. Tampoco se

menciona que Echeopar vive con María, ni que estuvo dando vueltas por los ministerios. Hay que destacar que la visión de Echeopar sobre los peruanos, “nos odiamos y nos despreciamos entre blancos, indios, cholos, negros, zambos, ricos, pobres, cultos y analfabetos” (1963 p. 34), se omite. En general, la intención parece haber sido la de morigerar en algo el radicalismo del protagonista. Pero la modificación más radical es la omisión del momento en el que los indígenas tocan queñas y bailan celebrando la llegada del primer camión. El motivo de este cambio puede ser el de reducir el elenco, pero también resulta verosímil que haya querido evitar un momento regionalista o localista.

En esta versión “definitiva”, también se cambian los paratextos. En primer lugar, se omite la dedicatoria que, en la primera edición se señalaba que debía publicarse obligatoriamente en el programa de mano de las puestas en escena (Solari Swayne E., 1957, s/p). Quizás en esto podemos ver también un cambio en las ideas del autor que ya no quiere afirmar con la misma rotundidad y desde su voz que el futuro de la nación está en “la habilitación de nuestro suelo como morada del hombre”, frase que supone que los que la habitan actualmente no son hombres o no viven como hombres. Sin embargo, la frase la conserva Echeopar en el diálogo. Otro cambio significativo en los paratextos es la omisión de la recomendación de que los actores que encarnen a Echeopar y Bentín sean mestizos y los que encarnen a Fernández y Díaz blancos (p.11).

Podemos notar que Solari Swayne propone en *Collacocha* una estética realista, si entendemos por realismo la mimesis de una realidad reconocible por el espectador y que sucede en el presente de este. En efecto, podemos ver que la obra sucede en el Perú y en el presente de los años cincuenta. También que las acciones son la imitación de acciones humanas y el intercambio dialogal se asemeja al diálogo del habla cotidiana de los peruanos. Sin embargo, Solari Swayne se esfuerza por no caer en el localismo: las únicas menciones de lugar son la laguna Collacocha y el caserío vecino de Huarmaca (1963, p. 71) que quedan en algún lugar poco o nada definido de la cordillera de los Andes y las pocas referencias

culturales son lo suficientemente genéricas para no ser identificadas con un lugar específico: las queñas que Echeopar y los indígenas tocan, así como los bailes, y las palabras en quechua que se pronuncian “¡*Kammionmi chekamuna!*” (p. 49 y p. 115), “¡*Tokaychik kenakunata!*” (1963, p. 52). La intención realista está modulada por la intención de ser, en primer lugar, nacional (no local o regional), pero también universal. En esos años la discusión del carácter universal al que debía aspirar nuestro teatro moderno aún estaba vigente. Algunos autores buscaron en la abstracción absoluta, en la anulación de todo referente a lo peruano el camino a la universalidad⁶. Otros tocaron lo nacional buscando limitar el referente a la historia o el mito⁷. Algunos buscaron un acercamiento mayor al referente peruano a través del realismo como Salazar Bondy en las obras antes mencionadas. Otros, aunque sus obras están perdidas, pero por asociación con su obra poética y narrativa que sí es conocida, quizás cultivaron en el teatro un regionalismo de carácter social⁸.

4. El debate

El consenso que la obra alcanza se fue construyendo en un tiempo bastante breve. Para 1958 ya había alcanzado una fama no conocida por ninguna obra de teatro peruano contemporánea. Ese año consigue el premio principal en el Festival Panamericano de Teatro realizado en Ciudad de México y este hecho catapultó a *Collacocha* como un triunfo internacional consagratorio. La aspiración de la nueva dramaturgia peruana de alcanzar una significación universal se cumplía. A este triunfo se sumó otro galardón en Bogotá y las giras internacionales, así como la puesta en Madrid antes mencionada. Sin embargo, antes de esto, se produjo un debate a nivel de crítica periodística en el que vale la pena detenernos.

Tres días después del estreno de *Collacocha*, el 21 de mayo, aparece publicada en el diario *La Crónica* una crítica firmada por Geiger (1956) en la que dice que la obra plantea “teorías, críticas y conclusiones de pretendida valía filosófica”. Sustenta esto en que a través del personaje de Echeopar el autor “revive, con caracteres nietzscheanos, la ya desprestigiada exaltación del héroe” convirtiéndolo en un “cándido voce-

ro de la demagogia fascista, para la cual el individuo es todo”. Acusa a Eche copar de no saber para quién trabaja, de tener un “entusiasmo en estado salvaje” y proyectar una visión del “superhombre que se deshumaniza a fuerza de creerse fuerte”, y encuentra en esto último “un hito más de su ‘nazionalismo’”. Pese a todo, reconoce un valor de la obra al “no permanecer indiferente a los problemas sociales, aunque rechazamos de plano los argumentos que expone en su prueba de fuego”. Esta temprana crítica marcará el resto de críticas.

Al día siguiente, se publica la crítica firmada por P. L. (1956) en el diario *El Comercio*. Hay que recordar acá que el crítico del diario era Manuel Solari Swayne, hermano del autor, quien se abstiene de escribir en esta oportunidad. P. L. centra su valoración de la obra en el efecto que produce: “llega realmente a conmover”. Ve a Eche copar como “una mezcla de pragmatismo y quijotería” y como símbolo del hombre “que hunde sus manos en la tierra para extraer de ella la primavera humana”. Lo ve como un hombre que “lucha contra su suelo porque sabe que construir un país es vencer la miseria e imponer el progreso”. Alaba el primer acto y del segundo dice que el interés decae para recuperarse en el tercero. Es una crítica que interpreta a Eche copar de manera opuesta a la de Geiger: destaca su carácter emocional frente a la visión de un teatro de ideas y hace notar las buenas intenciones del protagonista.

Dos días después, el 25 de mayo, en el mismo diario se publica la crítica que firma Analista (1956) en la que podemos notar una respuesta más evidente a la de Geiger. Es una extensa crítica que comienza centrándose en el autor como parte de “una nueva generación” que va a “dejar sentir su impacto en la vida cultural, social, económica y política del país”. Reconoce a Eche copar como “vocero” del autor y lo define como: “mezcla de titán y de niño caprichoso que reduce su vida a una obsesión: hacer caminos, construir puentes y perforar montañas”. Como contraparte a esta imagen opone la del Perú: “es un país trágico. La naturaleza se yergue como un castillo inexpugnable y los peruanos tienen que asaltar sus murallas. El suelo nos es hostil. El cataclismo

nuestra realidad”. Esto justifica al personaje: hay que dominar nuestro suelo y “para hacerlo necesitamos un corazón bien templado. Eche copar es un peruano que ha comprendido el problema y se ha decidido a hacerle frente”. También justifica el crítico el desprecio del personaje: “desprecia al cobarde que tiene miedo de nuestra tierra, que tiene miedo de los convencionalismos sociales, que tiene miedo de quedarse solo. El Perú necesita hombres fuertes y hay que ser fuerte. El cobarde no merece llamarse peruano”. Como vemos, el crítico se ha dejado contagiar por la retórica de Eche copar. Luego de presentar su faceta de titán, intenta abogar por su humanidad: “vibra un profundo y vigoroso sentido humano”. Su sacrificio es para salvar a “sus indios anónimos [...] que son hombres como él, hombres al lado de otros hombres”. Habla del “mensaje” de Solari Swayne, que no tiene “pensamientos ocultos” y que es la voz de una generación que “afirma al Perú como realidad y como futuro por conquistar”, cansada de “ideologías y de demagogias”, que sabe que “la lucha por el hombre no puede basarse en el odio a los hombres. Pero que está decidida a luchar con todas sus fuerzas, sin temor y sin odio, para forjar una realidad social más justa y más noble”.

La revista *Cultura Peruana*, que pertenecía al grupo editorial de *La Crónica*, en su número correspondiente a mayo reprodujo la crítica de Geiger, esta vez firmada por G.R. (1956). Después de esta publicación, *El Comercio* publica un artículo firmado por José Alfredo Hernández titulado “E. Solari y su Collacocha” (1956) que resulta una velada respuesta a la crítica reiterada en *Cultura Peruana*. Luego de alabar el talento y la habilidad de Solari Swayne para componer la obra gracias a su “cultura superior”, pasa a exponer los valores de esta. Encuentra que la fe y el patriotismo son sus principales cimientos, aclarando que el patriotismo es “un sentimiento viril, hermoso y supremo que ve en el trabajo y en el sacrificio engrandecedor de los ciudadanos un ideal patrio excelso y puro” y define la patria como “una Patria alejada de las tramas, tratos e intrigas políticas; de demagogias extremas, sea cual fuera su color y procedencia”. Ve en Eche copar la representación de “todo héroe anónimo”

del trabajo en la minería, la agricultura o en la vialidad cuya obra construye el futuro nacional. Pero, aclara, es un “futuro nacional no de etiqueta política y electoral, sino como frase profunda, masculina e ideal de un hombre de trabajo y de conciencia”. El protagonista “no entiende ni desea comprender doctrinas y apotegmas de otro género que no sea más que de lucha, de trabajo de vencimiento de la naturaleza indómita bajo el poder del talento y el músculo”. La razón final de Echeopar es el amor por la gente pobre, con quienes está hermanado en la lucha contra la naturaleza. Culmina su apreciación diciendo que en la obra hay que encontrar “más sincera esperanza nacional que en cualquier arenga o mensaje demagógico”.

Es importante anotar que el segundo acto de la versión estrenada en 1956 no llamó la atención de la crítica. Solamente se menciona que decae el interés. No hay referencia alguna a su contenido. No se menciona a Echeopar enfrentado a los directores de la empresa. Se ve solo al protagonista enfrentado a la montaña. En 1957, el estreno de la nueva versión de la obra no despertó el interés de la crítica pues no se publican sino unas pocas y, sobre todo, ninguna menciona las modificaciones al texto original sino de manera superficial. La única crítica que publica *El Comercio* es la del hermano del autor (Solari Swayne, M., 1957) quien centra su comentario en el “profundo sentido nacional” de la obra y en su función de espejo que refleja nuestras virtudes y defectos, en el que encontramos “distintos latidos del alma peruana”. Dice que “hiere y emociona al público”. Destaca de Echeopar “su gallarda y varonil actitud ante la fuerza de la naturaleza, y su impresionante vocación para el trabajo y para alcanzar la grandeza del país”.

Pese a la escasez de críticas, en 1957 la polémica se encendió nuevamente gracias al comentario del periodista Augusto Elmore Holtig (1957), quien firma H. E. A., sus iniciales en orden inverso, en la revista *Caretas*. En él regresa sobre lo dicho por Geiger o G.R. Dice que se trata de “uno de los mejores aciertos de la dramaturgia peruana”, para luego afirmar que el personaje protagonista es “discutible en el aspecto dialéctico y moral” porque encarna un “modus

operandi’ de clara ascendencia germánica, nazi-fascista diríamos. Su ideología está basada en la del ‘super-hombre’ de influencia nietschiana y en sus realizaciones de tipo heroico, opuestas, como lo confiesa, terminantemente al valor de las ideas”. Ve esta hechura heroica como contraria a lo social: “carente de propia iniciativa de sentimientos colectivos por significar la esencia del individualismo personalista”. Este comentario es respondido por el también periodista Mario Castro Arenas en una carta enviada a la revista (1957). En ella acusa a Elmore de repetir el “equivoco de afirmar que ‘Collacocha’ es una obra de ideas nazi-fascistas”. Sin embargo, no esgrime ningún contraargumento sino que lo acusa de citar descuidadamente a Nietzsche y de posar de “intelectual marxistoides”. Elmore (1957a) retruca citando textualmente al filósofo alemán para demostrar la similitud entre el superhombre germano y el nacional en el que, sin embargo, ve influencias latinas “en lo concerniente a su melodramatismo del final”.

Aunque la polémica no lleva sangre al río de tinta, pues no escala más, nos indica que las opiniones sobre esta obra canonizada y aceptada como valor supremo de peruanidad no eran absolutamente unánimes. Sin embargo, es necesario entender que esta interpretación del discurso de Echeopar que acusa a personaje y autor de adherir a las ideas nazi-fascistas, resulta inexacta. Responde más al contexto de la Guerra Fría y a la oposición al régimen autoritario y antiizquierdista de Odría que acababa de terminar que a lo que la obra sostiene. Como veremos, *Collacocha* es una obra que adhiere a una visión desarrollista, paternalista y autoritaria, no postula ideas de superioridad racial en el sentido que las postuló la ideología nazi-fascista, por el contrario, sostiene que el mestizaje es un rasgo esencial de nuestra identidad. La reiteración de críticas positivas luego de los triunfos obtenidos en México y Colombia que quieren afirmar la consagración de la obra, quizás prueba que había fisuras en el consenso que era necesario sellar. Analista (1958) reitera su idea de que la obra representa a una generación que “rechaza el terrorismo demagógico” y también “la explotación del hombre por el hombre”. La caracteriza como una generación

que “transforma por medio de la técnica, no por el odio”. Asocia lo que llama demagogia directamente con el personaje de Bentín “que quiere destruir porque se siente incapaz de construir”. Jacinto Taira es para el crítico el mestizo, el cholo, “el hombre de pueblo auténtico [...] que a pesar de las calumnias y todas las propagandas ha sabido resistir el veneno de la demagogia”. Califica de apoteósico el encuentro de Echeopar con Taira: “la energía incontenible del creador que produce el cambio, irradia, como campo magnético sobre el ser del trabajador peruano y lo galvaniza en una acción constructiva”. De este modo la crítica periodística ejercida por la élite intelectual valida el discurso de Solari / Echeopar.

5. Desnudando al superhombre

El conflicto dramático, definido como la confrontación de contextos semánticos (Veltruski, 1997, p. 36) distintos y opuestos, generalmente excluyentes, cuyas crisis y resolución determinan la acción, es esencial para la construcción de una obra dramática. Los diferentes actantes se relacionan entre sí en función del conflicto dramático y sus acciones modifican constantemente esta relación. En este sentido, *Collacocha* presenta una estructura peculiar: aparentemente, las fuerzas en conflicto, excluyentes e irreconciliables, son, de un lado, la naturaleza que se expresa a través de la laguna que se agrieta y produce las filtraciones que terminan en el aluvión, y del otro lado, Echeopar. En *Collacocha* la acción dramática responde al desarrollo del conflicto de una manera clásica: en crisis sucesivas, la acción progresa hacia el clímax inevitable en el que gana uno mientras el otro pierde (Lawson, 2013, p. 177). En el primer acto, la exposición ordenada y clara de la situación, la prefiguración del protagonista, el punto de ataque con el descenso del nivel de la laguna, el error de apreciación trágico del protagonista, la celebración triunfal del primer camión, la crisis que produce la noticia del arroyo en la quebrada; en el segundo, la decisión de Echeopar de paralizar los trabajos y evacuar el lugar, la lucha por lograr salvar a todos, y el clímax con la detonación y el derrumbe de la obra; en el tercero, de carácter epilógico, la acción es otra porque el conflicto aparentemente ha termi-

nado con el triunfo de la naturaleza sobre la obra de ingeniería, pero vemos que la construcción ha sido retomada y va a pasar el primer camión nuevamente.

Teniendo en cuenta este desarrollo clásico de la acción, el hecho de que no veamos la lucha final, que sucede en la elipsis, sino que se hable de ella sin mayor dramatismo se percibe como una debilidad de la obra. Sin embargo, podemos leer esto de otra manera. Esta estructura de conflicto parece solo el armazón necesario para el despliegue de un discurso que se presenta como incontestable, como verdad pura y necesaria sobre el Perú, encarnado por el protagonista. Si nos centramos en el diálogo y no en la acción nos damos cuenta de que en la obra funcionan otras fuerzas excluyentes: las ideas de Echeopar contra las ideas de los demás. Esto constituye otra estructura de conflicto que se despliega sin progresión porque las crisis que se producen no tienen una consecuencia dramática: por ejemplo, la feroz discusión con Bentín termina en una reconciliación sentimental que desdice el conflicto. Esto quiere decir que las confrontaciones dialogales existen en función de la exposición de las ideas de los personajes y, específicamente, para mostrar la valía de las de Echeopar y la debilidad de las de los demás. Echeopar es una figura dominante, casi invulnerable, que lucha contra fuerzas opuestas a él, como hemos visto: la naturaleza, la encarnada por el sindicalista Bentín y las que solo tienen presencia en la palabra del protagonista: los dueños de la empresa (hay que recordar que en la versión de 1956 estos tenían voz en el segundo acto), los poderosos, los intelectuales y la sociedad superficial de la ciudad. Pero esta doble estructura de conflicto no es solamente un pretexto para lanzar arengas, tiene un efecto esencial en la intención de la obra: hacer de Echeopar un héroe. Es en este sentido, y no en el que se le acusó de estar asociado a las ideas del fascismo o al nazismo, que se puede ver a Echeopar como un superhombre: no alguien que se postula superior racialmente a otros sino alguien que se presenta como moralmente superior a todos los peruanos. Puede, desde su estatura moral, fustigar por igual a la oligarquía, a los intelectuales, a los artistas, a los sindicalistas y a quien sea, mientras desde

esa misma estatura se yergue como hermano y protector de los indígenas. Su heroísmo corresponde en parte al héroe clásico que lucha contra la naturaleza y es aplastado por ella al cometer un error trágico (primer y segundo acto) y en parte al héroe de la tragedia moderna que es aplastado por la sociedad humana (tercer acto).

El carácter heroico de Eche copar encuentra su realización en el sacrificio. En cierta medida podemos leer la transformación de Eche copar en el tercer acto como una muerte y una transfiguración: deja de existir el hombre que conocíamos para dar existencia al “viejo de las montañas”. No muere físicamente en el aluvión, pero eso determina su muerte social: decide sacrificarse, renunciar a su vida social y quedarse en la montaña para honrar a los que sí murieron, sobre todo a Soto. Hay que recordar que en la primera versión Eche copar perdía un brazo, lo que significaba que una parte de su cuerpo efectivamente moría, es decir, era sacrificada. Es significativo el momento en el tercer acto en el cual Eche copar riega con licor el suelo y lo echa también hacia el abismo para incluir en la celebración a los muertos en el aluvión. Es un acto ritual que recuerda el pago a la tierra de la cultura andina y que nos indica su transfiguración. El diálogo con el finado Soto sitúa a Eche copar en un espacio liminal entre la vida y la muerte. La intención del autor al construir su protagonista con el modelo heroico y la obra alrededor de este, es situar su discurso como ejemplo, como modelo a seguir. Eche copar es consciente de su perfil heroico y no lo oculta: “Si todos fueran como yo, no existirían los problemas de que hablas [del país] y tú [Bentín] te irías al demonio” (1963, p. 45); “Mi misión en la tierra es habilitar nuestro maldito país como morada del hombre” (1963, p. 45). La responsabilidad por la muerte de Soto y los obreros, si bien la asume (“Yo soy el asesino de Collacocha” [p. 10]), se exime de ella al poner el bien supremo de la construcción del túnel y el destino (“Y si yo no morí no es culpa mía” [p. 10]) por encima de todo.

El discurso de Eche copar es esencialmente ideológico, matizado por impulsos de violencia extrema y elementos sentimentales. Se define, en primer lugar, como un hombre en el sentido machista del término. A las mujeres, su esposa y

sus hijas las describe como “envidiosas y necias” (1963, p. 33), parece vivir feliz lejos de ellas, en ese mundo de hombres cuya única figura femenina es la montaña, a la que tienen que dominar. Solo aparece brevemente otra figura femenina: es María, la muchacha india que llegó huyendo del aluvión a último minuto para ser salvada por Eche copar (1963, p. 95) y con quien finalmente vive cuando se convierte en “el viejo de las montañas” (1963, p. 106). No tiene más palabra en la obra que el grito de “¡Taita! ¡Taita!” (p. 95) rogando que la salve Eche copar. Las constantes alusiones a la hombría (“portarnos como hombres de verdad” [p. 38]) son la contraparte, que se presenta como necesaria, a la representación de la naturaleza indómita del país: el hombre debe luchar una y otra vez contra la naturaleza, hasta que la venza, “Mil hombres hacen un túnel. Trabajan ocho años... y el túnel los aplasta. Dos años después, allí está nuevamente el túnel. [...] Así, hasta que un día el hombre habrá dominado su suelo y estará parado firme y para siempre sobre él”. (1963 p. 112). De ahí la frase reiterada en la obra: “¡En Collacocha no ha pasado nada!” (2009, pp. 114, 116 y 124). Ese retrato de la naturaleza también sirve de comparación con el país y sus habitantes: “Tú sabes que toda la fuerza y la pujanza que le falta aquí al hombre, las tiene, con creces, la naturaleza salvaje, contra la que tú y yo luchamos” (1963, p. 37). Pero Eche copar se define, sobre todo, como peruano: cuando Bentín le echa en cara trabajar para los capitalistas, Eche copar reacciona cogiéndolo de las solapas y zamaqueándolo: “Yo trabajo para mi país, ¿entiendes?, para mi patria, mi pueblo” (1963, p. 47). La patria es definida así: “Somos un país demasiado salvaje como para darnos el lujo de hacer esperar el progreso y la civilización” (1963, p. 39). Y frente a la definición del Perú como país lleno de dificultades, opone la evocación de paisajes que conmueven: la campiña de Tarma, el crepúsculo de Chala, cuando sale el sol luego de la tormenta en la sierra, las abras de los Andes desde donde se divisa la selva, el Ucayali. Pero es un paisaje despoblado: “No, no: país no nos falta. ¡Nos faltan hombres!” (1963, p. 86).

Todo esto lo distancia de cualquier ideología políticamente progresista (pensemos en el comunismo pero también en los partidos refor-

mistas antes mencionados) pues se define como “retrógrado” (1963, p. 45) y acusa a Bentín de ser revolucionario “porque odia a los de arriba” (1963, p. 34). Pretende situarse al margen de la ideología y la política: “¡Qué democracia ni qué veintemil demonios!” (1963, p. 42). Postula su posición de manera pragmática: “Haz tu revolución como yo hago mis túneles y después hablamos...” (1963, p. 46). Pero también de manera autoritaria: “jamás, mientras pueda evitarlo, moveré un dedo por los derechos del hombre en nuestro país” (p. 46). En la dedicatoria de la obra Solari Swayne declara que la dedica a los que quieren forjar “un Perú más justo y feliz” de manera “generosa, sana y vigorosa” (1963, p. 7). Es decir, concibe que hay otras maneras de luchar por la justicia y la felicidad colectiva que no son “sanas”. Solari Swayne sitúa a su protagonista en una posición equidistante de las clases sociales tradicionalmente opuestas: la oligarquía y la clase trabajadora. Echeopar es un hombre limeño de clase media: profesional con educación superior, vive de su trabajo, mantiene una familia a la que proporciona una vida social adecuada (incluye reuniones de caridad) y educación superior (el hijo periodista y poeta). Vale la pena anotar que, como he mencionado antes, en el paratexto que aparece en las primeras ediciones el autor dice: “Conviene, aunque no es indispensable, que Echeopar y Bentín sean mestizos, Díaz y Fernández blancos” (1963, p. 10). Luis Álvarez y Jorge Montoro, los actores que encarnaban originalmente y en muchas ocasiones a Echeopar y Bentín, eran, en efecto, mestizos. Esto probablemente añadía al personaje de Echeopar en escena la idea del superhombre peruano como síntesis y superación mestiza de lo hispano y lo indígena⁹, evitando la racialización del conflicto, y dándole al protagonista el derecho de hablar de los indígenas sin culpa. Se siente distante de su clase social e identificado con los indígenas obreros con los que trabaja. Lo vemos departir con ellos paternalmente (lo tratan de *taita*, padre en quechua), llamándolos por sus nombres, preguntando por las familias, etc. Los define como “¡Estos pestíferos amados de mi corazón!” (1963, p. 51); “indios pobres, miserables, harapientos, borrachos...” (1963, p. 90); y concibe sus vidas como felices pese a todo: “¡Y Pedro Ma-

mani, el brequero, no es un gran hombre? Pedro Mamani come, trabaja, procrea, duerme, anda en harapos, come hambre, duerme en el suelo y goza de la vida. Yo encuentro eso sencillamente formidable” (2009, pp. 40-41). Se concibe a sí mismo como el agente civilizador: acusa a Bentín de no hacer nada por los indígenas mientras él rompe montañas y salva abismos (1963, p. 42) para que el progreso llegue a donde solo hay salvajismo y miseria. La idea del progreso que sostiene es simplista y, por ello, eficiente como comunicación ideológica: fuera de la costa la gente se muere de hambre y enfermedades porque no ha llegado el progreso que se expresa en maquinarias para crear tierras de cultivo (“¡Millones de hectáreas de tierras nuevas nos aguardan!” [p. 23]) y vacunas para no enfermar; a cambio de esto, la selva da madera y plátanos.

En esta visión extractivista del progreso del país se deja sin representación a la sierra. No se la nombra sino una sola vez en toda la obra (contra ocho menciones a la costa y diez a la selva) y es Bentín quien lo hace (1963, p. 86). Los Andes se nombran pocas veces también, siempre como un lugar indómito y hostil, sin embargo un paisaje ideal para alguien como el protagonista. Fernández dice que Echeopar tiene fuerza para “agarrarse a patadas con los Andes” (1963, p. 103). El protagonista también menciona los Andes cuando dice, eufórico, palmoteando la pared de roca, en el primer acto, cuando va a pasar el camión de Taira: “¡Ande, Ande! ¿A qué te estará sabiendo esto?” (1963, p. 53). Es un grito de reto y victoria, combina amor y desafío. Los Andes es un lugar de paso entre la costa y la selva: “¡Buenos días, Mar Pacífico! ¡Buenos días, Selva Virgen!” (1963, p. 23). Es un obstáculo que hay que superar y que provee la mano de obra de los indígenas. Estos están representados con algunas pinceladas y en función de dejar ver el ascendiente paternalista que Echeopar tiene sobre ellos (2009, pp. 19-23, pp. 49-56). La mayor parte de su representación está en la palabra del protagonista que mezcla constantemente adjetivos que los descalifican con declaraciones de amor. En la versión “definitiva” añade su admiración como constructores del pasado: “¡Ellos hicieron estos caminos! ¡Estos pestíferos, amados de mi corazón! Los mismos que,

hace apenas unos siglos, construyeron Chavín, Machu Picchu, Sacsahuamán...” (Solari Swayne E., 1992, p. 36). Pese a esto, los indígenas no dejan de ser solo una parte del paisaje: “Mi familia son estos indios, estas piedras, esta oscuridad” (1963, p. 65). El sacrificio de quedarse esperando a que los obreros evacúen, de arriesgar su vida por ellos, es expresado por Echeopar del siguiente modo: “Hubieran podido irse (se refiere a Bentín y Fernández que esperaban con él la evacuación de los indígenas en el segundo acto), huir y nadie les habría hecho nada, porque los otros eran, tan solo unos indios miserables y harapientos, iguales a los que mueren por centenares todos los días, sin que nadie sepa por qué ni por quién” (1963, p. 90). La vida y muerte de los indígenas se presenta así como un misterio insondable ante el cual solo nos queda asombrarnos y no buscar una explicación. Quizás en esto podemos encontrar la fantasía de la desaparición de lo indígena en el proceso de mestizaje. De cualquier modo, es importante distinguir a Echeopar de la figura del gamonal y de la autoridad blanca o mestiza de la novela indigenista. Su relación con los indígenas no es la tradicional, la del campo, sino la moderna, la de la construcción y el progreso: estos son obreros, asalariados, como lo es el ingeniero, y la obra no evidencia un conflicto de clase en el que el ingeniero está en el lado antagónico, al contrario, se los presenta hermanados frente al empresario o al dirigente sindical.

Pero Echeopar también se vuelve contra los que concibe que no son hombres de trabajo: los aduladores del poder; los hombres de letras (su hijo periodista y poeta) (1963, p. 33); los capitalistas de la obra, pero no el capital: “el dinero, que es lo más anónimo e impersonal que existe. Un millón de soles, venga de un santo o de un bribón, es siempre, fatal y únicamente, un millón de soles” (1963, p. 47); y “los apóstoles de su propia conveniencia” (se refiere a Bentín y los que son como él, es decir, que postulan una conciencia de clase) (p. 46). Por supuesto, no cree en la lucha de clases: “Nueve millones de hombres oprimidos, extorsionados, sangrados por cuatro o cinco millonarios? ¿un rebaño de elefantes acorralado por un paralítico? ¿No me hagas reír, hombre... no me hagas reír!” (1963, p. 46)¹⁰. Se-

ría interesante conocer el diálogo del segundo acto de la versión original, la confrontación con el directorio de la empresa, para saber más de la posición de Echeopar (y de Solari) frente a esta. Algo de ello sabemos por lo que cuenta Díaz en la prefiguración del protagonista: que alguna vez Echeopar llamó a los representantes de la empresa “una banda de ociosos y desalmados” (1963, p. 17). Recordemos el testimonio de Álvarez en una entrevista: “el autor quiere presentar las dos caras de la situación del país” (1956). El cambio del segundo acto, según el testimonio de Álvarez, se debió a razones dramáticas, pero no es inverosímil que obedeciera a ciertas críticas por el carácter antiempresarial que mostraba junto a su carácter antisindical. Huella de esto quizás es esta frase que permaneció: “Este camino, que lo hemos hecho a pesar de tus huelgas y de la miopía de los Directores...” (1963, p. 33).

Entre los temas más destacados del discurso de Echeopar está el de la oposición entre palabra y obra. Hablando con Bentín dice, “¡Todos conversan! Los Directores conversan sobre mujeres. Los indios conversan de su hambre. Tú conversas de tus hermanos de Turkestán. Y, entre tanto, los puentes se tienden solos, los túneles se abren solos” (1963, p. 42). Lo que propone en buena cuenta el protagonista es la anulación de toda palabra, de todo diálogo, de todo pensamiento como si estos impidieran las obras. Resuena en esto el eslogan del dictador Odría: hechos y no palabras. También el carácter autoritario de sus actos. Pero donde esta oposición adquiere el tono más íntimo es cuando habla del hijo: “Y él, que es poeta, cree que en el Perú vale más participar poéticamente en el dolor universal, que taladrar montañas y salvar abismos” (1963, p. 24).

Como dije antes, Echeopar matiza su discurso con impulsos de violencia extrema y elementos sentimentales. La violencia brota de su carácter intolerante: se define como “gruñón, majadero, terco, sucio y retrógrado” y también acepta que está “obcecado” (1963, p. 45). El diálogo, cualquier diálogo que no sea con su eco en el túnel o con los indígenas, le es tortuoso y da constantes muestras de violencia: amenaza a Bentín con aplastarlo “como a una cucaracha” (1963, p. 47); siempre está insultando a su inter-

locutor, ordenándole callar, respondiendo que le importa un bledo, etc. Llega, como he señalado, a agredir físicamente a Bentín y se muestra autoritario con Díaz, Fernández, Sánchez y Soto. Esto es contrastado con algunas muestras de sensibilidad como el hecho de que cultive flores en el borde del abismo oscuro; la amabilidad y cortesía que muestra cuando habla a los indígenas; su preocupación por la condición miserable de los indígenas cuyas vidas quiere salvar con la llegada de la civilización y el progreso; la emoción de celebrar el paso del camión, tocar la quena con los indígenas, brindar con Jacinto Taira y regalarle su reloj (1963, p. 55); la emoción renovada cuando brinda con la pachamama por la nueva llegada de Taira (1963, p. 119); el recuerdo nostálgico de las flores que ya no están (1963, p. 122) y la voz del difunto Soto contándole cómo pasan los camiones (2009, pp. 122-123). Estos rasgos que buscan sentimentalizar nuestra percepción de Eche copar muestran a momentos recursos líricos: “¡Salud, hijos de la noche y el silencio, primos del frío y del abismo, hermanos del buitro¹¹ y del viejo Eche copar! (2009, pp. 19-20); la recurrencia de la frase “Jacinto Taira, de San Pedro de Lloc” (2009, pp. 54, 116); “Jacinto Taira, eres el hombre que cantó el himno al progreso donde nunca antes se escuchara...” (2009, pp. 116-117); “Y, por donde pases, tu camión rugiendo y gimiendo, cantará nuestro esfuerzo y embellecerá nuestra miseria y nuestra muerte” (1963, p. 117). También frases como: “Eso que tú llamas silencio, frío y obscuridad, son también flores del jardín de Dios” (1963, p. 87); “Los patios al mediodía, abandonados al sol... callados!” (1963, p. 91); “Un poco de tierra, un poco de cemento, un poco de sudor y de fe ¡y millones se entrelazarán en nuestro Perú amado (SEÑALANDO HACIA EL ABISMO) y terrible!” (2009, pp. 119-120); “Y quedará instalada la era de las cosas buenas y hermosas... ¿verdad?... Soto... ¿Verdad?” (1963, p. 124). El argumento último de Eche copar, pese a ser un personaje tan intolerante y autoritario, es emocional: el amor se coloca al centro de su argumentación. Acusa a Bentín, el dirigente sindical, señalando en él un rasgo nacional: “Él también incurre en el pecado nacional de no amar a nadie” (1963, p. 34); en cambio considera a los indígenas su familia

(1963, p. 94). La utopía que persigue es el amor verdadero: “¿Y llegará también el día en que todo un pueblo joven se acercará por nuestro camino para encontrarse en la fiesta del amor verdadero?” (1963, p. 123), dice estar “construyendo la felicidad de los hombres del futuro” (1963, p. 39). Sin embargo, el amor solo se valida cuando lo enuncia Eche copar pues cuando otros usan el argumento, es tajante: cuando Bentín dice “(CASI DECLAMATORIO) ¡Caminos de amor y confraternidad!”, Eche copar lo reprime brutalmente: “¡Calla, imbécil, que me recuerdas al cretino de mi hijo!” (1963, p. 51).

Quizás la percepción de Eche copar como superhombre es más evidente cuando vemos que los demás personajes existen en función del discurso del protagonista. No constituyen discursos de fuerza equivalente para enfrentarse a él. El de mayor densidad, muy lejos de la densidad del de Eche copar, es el de Bentín, el opuesto ideológico. A pesar de ser constantemente interrumpido por Eche copar, podemos colegir que sostiene la necesidad de una revolución en el mundo, de la lucha de clases y la lucha sindical, así como la de solucionar los “problemas nacionales [...] el problema social de los obreros” (2009, p. 44) y “los más elementales derechos del hombre” (1963, p. 46). En el diálogo que se produce mientras esperan la evacuación de los obreros y sienten la inminencia del aluvión, hay un breve instante en el que Bentín muestra valor contagiado por Eche copar (2009, p. 67)¹², pero, al final es mostrado como un cobarde que huye ante el peligro sin interesarse por salvar a los indígenas atrapados en la obra (2009, p. 93). Él mismo se califica de cobarde más adelante (2009, p. 104). Los otros personajes no tienen un discurso que funcione en el conflicto contra el de Eche copar sino de manera circunstancial. Sin embargo, hay que destacar que Soto tiene una función de sacrificio pues muere al tratar de salvar las vidas de los obreros, porque Eche copar lo convence de quedarse. Fernández, quien podría tener también un carácter heroico por haberse quedado con Eche copar y haber vuelto a terminar la obra, no lo tiene. Aparece como un profesional correcto que hace lo que le toca hacer sin el carácter titánico de Eche copar.

6. Conclusiones

Collacocha se escribió y puso en escena en un momento en el que se vivía una renovación de las ideas sobre el destino del Perú. Su aporte a este debate es la mezcla de dos rasgos que presenta como inseparables: el desarrollismo y el autoritarismo. En el personaje de Eche copar la obra concentra el ideal de peruano de clase media, es decir en una posición equidistante de los oligarcas y los miserables, cuyo único objetivo patriótico es el trabajo de dominar la naturaleza para propiciar el progreso y la civilización que aliviará la vida de los miserables del país. Todo otro objetivo es rechazado, incluidos la reflexión y el debate. Pero esta no es la única lucha en la que Eche copar está empeñado, así como perfora montañas gigantes, se ha propuesto acabar con las montañas ideosincráticas que, según él, impiden el desarrollo del país: la miopía de la clase empresarial (el directorio de la empresa [1963, p. 47]), la superficialidad de los adulones del poder (su hermano [1963, p.33]) y de las damas limeñas que hacen caridad (su esposa e hija [1963, p. 33]), la clase intelectual y artística (su hijo [1963, p. 33]), la democracia (1963, p. 42), los derechos del hombre (1963, p. 46), el sindicalismo, las posiciones de izquierda y el internacionalismo (encarnados por Bentín [1963, pp. 40-47] y, en suma, todo lo que no sea aquello que concibe que lleva la civilización a cada rincón de un país bárbaro. El autoritarismo y la intolerancia son postulados como necesarios para este propósito.

Sin embargo, la obra no se presenta como una pieza de tesis, ideológica, sino situada más allá o por encima de la política y la ideología. Solari Swayne afirma: “No veo oposición entre realismo y tesis. Si se entiende por realismo objetividad fotográfica como único fin y por tesis un sistema completo de ideas que rige, en todo momento, la acción, me alegraría saber que *Collacocha* no es una obra realista ni una obra de tesis” (1956). Pese a esta declaración, es evidente que la obra requiere una piel realista y alguna tesis porque quiere hablar de la realidad sosteniendo unas ideas que deben pasar como objetivas. Las ideas que expone a través de Eche copar se presentan como verdades puras, absolutas e incontestables, no contaminadas por la ideología ni

el interés político, como sentido común invulnerable a cualquier crítica. La clave de este procedimiento está en la presentación del protagonista, de este hombre capaz de vencer cualquier obstáculo, sea humano o de la naturaleza, es decir, un superhombre, como un hombre humano, de buenas intenciones, paternal (con los indígenas, no así con sus hijos), que tiene como motivación central el amor (un amor que llama “verdadero” [1963, p. 123], lo que implica otro que no lo es), capaz de conmoverse con una flor al borde del abismo, el recuerdo de un paisaje o de la infancia, el paso de un camión por el túnel, pero, sobre todo, en el carácter heroico del protagonista, su sacrificio en aras del progreso del país, su homenaje a los indígenas y a Soto, caídos en la cruzada por conquistar la naturaleza, su transfiguración en el “viejo de las montañas”, esa especie de hombre puro, custodio del pensamiento patriótico que termina conquistando la naturaleza, creando un nuevo Perú con una identidad mestiza, de clase media, moderna.

Esta manera, diríamos sentimental, de presentar el sentido común de una clase media criolla, limeña, que cancela la política, la forma oligárquica o progresista de hacerla, que cree en lo pragmático y se siente parte de la cruzada contra la barbarie (aquí la naturaleza indómita y los indígenas se confunden como algo que hay que dominar/civilizar), quizás es lo que produce de inmediato un consenso tan grande. El realismo de la obra colabora con esto pues permite llegar a un público cuya sensibilidad le es más cercana que la de cualquier experimentación vanguardista o poética. El superhombre requiere de un realismo puntual, que no se pierda en localismos ni rasgos costumbristas, pero a la vez necesita mecanismos sentimentales que lo humanicen. El que Eche copar exista tan vivamente en escena produce el efecto de hacerlo verosímil en la realidad.

En los setenta años que han transcurrido desde que Solari Swayne escribió *Collacocha* ha pasado mucho en el Perú. Las ideas de Solari Swayne expresadas por boca de Eche copar, en cierto sentido, pueden sonarnos ingenuas ahora³, pero en esencia su discurso sigue vigente para un amplio sector de las clases alta y media: la idea del atraso de la sierra y la barbarie

de sus habitantes; la actitud paternalista de la clase dominante frente a la clase dominada; la necesidad de desconfiar del ejercicio democrático para preferir la eficacia del autoritarismo; el machismo que prima en nuestra vida social; el tenaz anticomunismo que cancela cualquier visión sustentada, ni siquiera en la lucha de clases, en un espíritu igualitario; la permanente descalificación del ejercicio reflexivo y crítico; el sentimentalismo con el que se pretende maquillar de bondad la violencia. No hay que perder de vista que, a pesar de los cambios producidos en nuestro país en los últimos setenta años, *Collacocha* ha conservado cierta vigencia en los repertorios de instituciones educativas y elencos profesionales⁴. Esto debe hacernos ver *Collacocha* como una obra cuyas ideas y procedimientos formales expresan no las ideas y la estética de una época pasada solamente sino lo que sigue vigente en nuestra identidad: la lucha contra la naturaleza, la idea de que hay que conquistarla, someterla para su explotación como condición para el progreso nacional, es patente hoy en obras de vialidad y la extracción minera y maderera; pero también lo es la lucha por mantener un orden en

el que unos dominan a otros, sobre todo a través de una consistente presión ideológica. Cada vez se hace más evidente que cuatro o cinco millonarios sí pueden oprimir a millones de peruanos y peruanas. Quizás para que no lo parezca se hace necesario seguir diciendo con Echeopar como una verdad absoluta que “un rebaño de elefantes no puede ser acorralado por un parálítico”.

Es necesario señalar también que el modelo ideológico que propone *Collacocha* no se ha reproducido en la dramaturgia peruana. Si revisamos la obra de autores contemporáneos a ella y las generaciones posteriores hasta fines del siglo XX, encontramos que son contrarias ideológicamente a *Collacocha*. La representación que hacen del Perú denuncia la desigualdad, la explotación, la violencia política y cultural, aboga por una transformación del país no basada exclusivamente en la idea desarrollista sino en mejorar las condiciones de las clases dominadas. *Collacocha* parece una excepción en el corpus del teatro peruano de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, responde a una manera de ver la realidad nacional que alcanzó un amplio consenso y que podemos reconocer como vigente aún hoy.

Notas

- 1 En aquellos años se usó el término “teatro poético” para designar una estética teatral opuesta al realismo en la que la imitación de la realidad estaba necesariamente mediada por la estilización y la simbolización. El crítico periodístico Nilo Gutiérrez (1946) dice que la inclinación del teatro moderno es “lo poético”; Aurelio Miró Quesada (1948) habla de un “teatro esencialmente no-realista de las letras de hoy”; Juan Ríos (1953), al hablar de su obra *Ayar Manko*, dice que “pertenece al teatro poético” (p. 21).
- 2 Para el análisis uso la edición de Populibros (Solari S. E., s/f, p. X) como referencia. Los números de página entre paréntesis corresponden a esa edición.
- 3 Álvarez cuenta que el título original de la obra era “En Collacocha no ha pasado nada”, pero que él convenció al autor de cambiarlo por el de “Collacocha” (1994, p. 54 y 56)
- 4 En la versión “revisada” hay una línea en el tercer acto que quizás sea una huella de la primera versión: “con este puño que me queda todavía” (Solari S. E., s/f ¿1963? P. 113). La línea se mantiene en la versión “definitiva” (Solari S. E., 1992, p. 72).
- 5 Hay que recordar que el término “patrón” adquirió una carga extremadamente negativa a partir de la famosa frase acuñada en 1969 por el presidente Juan Velasco Alvarado con motivo de la reforma agraria: “Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza”.
- 6 *Don Quijote* (1946) de Juan Ríos, *Esa luna que empieza* (1946) de Percy Gibson Parra, *Amor gran laberinto* (1947) de Sebastián Salazar Bondy, *Maquillage* (1948) de Jorge Eduardo Eielson, *Loys* (1949) de Bernardo Roca Rey, *Judith* (1948) de Raúl Deustua.

- 7 *Rodil* (1952) de Sebastián Salazar Bondy, *Medea* (1950) y *Ayar Manko* (1953) de Juan Ríos y *Pumapunco* (1955) de Edgardo Pérez Luna.
- 8 Antenor Samaniego, Pedro del Pino Fajardo y Rafael del Carpio.
- 9 Antonio Cornejo Polar habla de "ideología del mestizaje" que busca una "identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada"(2003, p. 13).
- 10 En la versión "definitiva" el texto cambia: "¿Cómo pueden tantos millones de hombres dejarse oprimir, extorsionar, sangrar por un pequeño grupo de canallas? ¿Un rebaño de elefantes acorralados por tres paralíticos?" (Solari Swayne, E., 1992, p. 33)
- 11 En la versión "definitiva" la palabra buitre es reemplazada por cóndor (1992, p. 15).
- 12 En la edición de Populibros (¿1963?) se ha omitido, por error, el parlamento en el que Bentín dice: "También me quedaré yo, ingeniero... si usted quiere" (Solari Swayne, E. 1992, p. 43).
- 13 Cabe anotar que el nieto del autor, al hacer la última edición (2009), señala que cuando su abuelo escribió la obra "había sido ganado por algunos mitos de la época" que idealizaban el desarrollo económico a través de "obras de infraestructura como carreteras, túneles y puentes" que tuvieron un impacto negativo "en pueblos y comunidades indígenas, sus culturas y ecosistemas" (Solari Morgan, 2009, p. 10).
- 14 En 2016, el Teatro La Plaza realizó una nueva puesta en escena dirigida por Rómulo Assereto y protagonizada por Leonardo Torres Vilar (<https://laplaza.com.pe/archivo/>). En 2025, los estudiantes del cuarto año de la carrera de actuación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) presentaron la obra dirigidos por Henry Sotomayor (<https://www.ensad.edu.pe/ppp2025/collacochoa/>).

Referencias bibliográficas

- Álvarez, L. (1956, junio 10) El director escénico Luis Álvarez relata cómo concibió el montaje de Collacochoa. En *Suplemento Dominical. El Comercio*.
- Álvarez, L. (1994) *Mi grano de arena*. Inédito.
- Analista (1956, mayo 25). Collacochoa. En *diario El Comercio*.
- Analista (1958, OCTUBRE 15) Collacochoa: avanzada generacional. *El Comercio*.
- Belaunde, F. (1959) *La conquista del Perú por los peruanos*. Ediciones Tawantinsuyo.
- Castro Arenas, M. (1957) Conclusión. En *Nos escriben*, revista *Caretas*, 141, 12-26 de setiembre.
- Cornejo Polar, A. (2003) *Escribir en el aire*. CELACP – Latinoamericana editores.
- Cultura Peruana* (1959) "Collacochoa en Madrid", febrero.
- Daniel, J. T. (1970) *La estructura mítica de Collacochoa, de Enrique Solari Swayne* [Doctoral dissertation], University of Virginia.
- Elmore, A. (1957) Collacochoa. En columna *Culturales* de *Caretas*, 139, 14 al 29 de agosto.
- Elmore, A. (1957 a) Aclaración. En columna *Culturales* de *Caretas*, 141, 12 al 26 de setiembre.
- ENSAD (2025) <https://www.ensad.edu.pe/ppp2025/collacochoa/>.
- Geiger (1956, mayo 21) Collacochoa de Enrique Solari Swayne. En *Crónica de Artes. La Crónica*.
- G.R. (1956, mayo) Collacochoa de Solari Swayne. *Cultura Peruana*.
- Gutiérrez, N. (1946) "Esa luna que empieza", *La Crónica*, 28 de agosto.
- Hernández, J. A. (1956, junio 26) E. Solari y su Collacochoa. En *Diario El Comercio*.
- Lawson, J. H. (2013) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de ADE.
- Miró Quesada, A. (1948) "Prólogo", *Teatro Peruano Contemporáneo*, Lima: Editorial Huascarán.

- Morris, R. (1977) *The contemporary Peruvian Theatre*. Graduate Studies 15. Texas Tech University.
- Natella, A. (1971) Enrique Solari and *Collacocha*. *Latin American Theatre Review*. Spring 39-44. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/112>
- Obregón, O. (2001) *Collacocha*, de Enrique Solari Swayne, la construcción de un paisaje nacional peruano. *Cahiers du CRICCAL*, 26, 2001. Le paysage, v1. pp. 23-36. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2001_num_26_1_1494
- P.L. (1956, mayo 22) *Collacocha* de Enrique Solari en la AAA. *El Comercio*.
- Ríos, J. (1953) "Pertenece al teatro poético dice el autor de Ayar Manko", *La Prensa*, 4 de junio.
- Solari Morgan, S. (2009) Prólogo. En *Obras incompletas*. Enrique Solari Swayne.
- Solari Swayne, E. (1956. 10 de junio) Enrique Solari S., autor de 'Collacocha' resume su obra en tres frases esenciales. *Suplemento Dominical. El Comercio*.
- Solari Swayne, E. (1957) *Collacocha*. Lima: Servicio de Publicaciones de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) (mimeografiado).
- Solari Swayne, E. (s/f ¿1958?) *Teatro Nacional del Perú*, Ministerio de Educación (mimeografiada).
- Solari Swayne, E. (1959) *Collacocha*. Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) (mimeografiado).
- Solari Swayne, E. (1959, 1963) *Collacocha*. En *Teatro Peruano Contemporáneo*. Prólogo de José Hesse Murga. Madrid: Aguilar.
- Solari Swayne, E. (1960, junio-julio) Enrique Solari y *Collacocha*, un binomio coronado por el éxito. *Cultura Peruana*, 144-145.
- Solari Swayne, E. (1961) *Collacocha*. IBM World Trade Corporation
- Solari Swayne, E. (s/f, ¿1963?) *Collacocha*. Populibros Peruanos, serie 1.
- Solari Swayne, E. (1965) *Collacocha*. *Teatro Hispanoamericano tres piezas*. Frank Dauster (comp.). Hartcourt Brace and World.
- Solari Swayne, E. (1969) *Collacocha*. Editorial Rocarme S. A.
- Solari Swayne, E. (1992, 2004) *Collacocha*. Editorial de la Facultad de Letras - Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Solari Swayne, E. (2005) *Collacocha*. Editorial Bruño
- Solari Swayne, E. (2009) *Collacocha*. En *Obras incompletas*. PTYX Editores SAC.
- Solari Swayne, M. (1957, mayo 24) Gran éxito de *Collacocha* y del actor Luis Álvarez. *El Comercio*.
- Teatro La Plaza (2025) <https://laplaza.com.pe/archivo/>.
- Veltrusky, J. (1997) "El texto dramático como uno de los componentes del teatro" En *Teoría del Teatro*, Arcos Libros.
- Vidal, H. (1988). Desarrollismo, teatro y cultura nacional peruana: No hay isla feliz de Sebastián Salazar Bondy y *Collacocha* de Enrique Solari Swayne. *Gestos*, 3(5), 53-84.
- Zapata, A. (2021) *Lucha política y crisis social en el Perú republicano 1821-2021*, Fondo editorial PUCP.