

Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica

Peruvian romantic theater on independence. The representation of the Inca nobility

MIGUEL VALLEJO-SAMESHIMA*

Universidad de Granada

mvallejo@correo.ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

Resumen

Las representaciones de eventos relacionados con la independencia de un país construyen ideas acerca de una identidad nacional. Bajo esta premisa, se analizaron dos textos teatrales peruanos sobre la independencia del Perú, *El pueblo y el tirano* (1862), de Carlos Augusto Salaverry, e *Hima Sumac* (1884), de Clorinda Matto de Turner. Se eligieron piezas románticas por su intención de construir una imagen del país. Se revisaron personajes, temas y puntos de vista, prestando atención a aspectos de etnicidad y género. En ambas obras se representa a la nobleza incaica como la matriz de la República. No obstante, si bien en ellas se reivindica a los indígenas del pasado, también se reafirman los prejuicios sobre los indígenas del presente mediante la repetición de estereotipos. Se concluyó que en estos textos el grupo dominante criollo buscó apropiarse del legado inca, legitimándose como la continuación de una esencia nacional peruana.

Palabras clave: Teatro peruano; Teatro romántico; Carlos Augusto Salaverry; Clorinda Matto de Turner; Estudios Poscoloniales.

Abstract

Representations related to an independence process build certain ideas about a national identity. Following this premise, this paper analyzed two Peruvian theater texts about the Peruvian independence, *El pueblo y el tirano* (1862), by Carlos Augusto Salaverry, and *Hima Sumac* (1884), by Clorinda Matto de Turner. Romantic plays were chosen because they try to build an image of the country. The article studied characters, topics and points of view, emphasizing in ethnicity and gender. Both plays represent the Inca's nobility as the origin of the Republic. Moreover, the plays vindicate the indigenous from the past. Nevertheless, the repetition of negative stereotypes reaffirms the prejudices over the indigenous from the present. Finally, it is concluded that in these texts, the creole dominant group appropriates the Inca's legacy. In this way, the criollos tried to legitimate themselves as the Inca's sequel, and that they owe the Peruvian national essence.

Keywords: Peruvian Theater; Romantic Theater; Carlos Augusto Salaverry; Clorinda Matto de Turner; Postcolonial Studies.

* Candidato a Doctor en el Programa de Lenguas, Textos y Contextos de la Universidad de Granada (UGR). Máster en Estudios Literarios y Teatrales por la UGR, Bachiller en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima). Narrador, dramaturgo y periodista cultural. <https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

Las representaciones de hechos históricos vinculados al proceso de independencia de un país construyen una idea de lo considerado nacional, propio y deseable, así como el papel de cada grupo en ese país. Para seguir esta premisa, primero revisamos brevemente el primer teatro de la República peruana hasta el romanticismo, para entender cómo fueron representados los sujetos subordinados y qué imagen se construyó sobre el país en estas obras.

A partir de la antología del teatro sobre la independencia del Perú compilada por Ugarte Chamorro, concluimos que las piezas peruanas escritas alrededor de la proclamación de la independencia de España, en 1821, fueron básicamente de estilo neoclasicista, con notorios elementos de agitación y propaganda. A favor del bando español, destacamos al anónimo *Diálogo en el consistorio patriótico* (original de 1820), que ridiculiza a los ideales independentistas, presentándolos como falsos e interesados. Un ejemplo a favor del bando patriota es *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz*, de Miguel del Carpio (original de 1821), de corte militarista y furibundo antiespañolismo, que propone al Perú como un país en la élite mundial. En esta compilación de Ugarte Chamorro se aprecia que, luego del triunfo patriota, las obras sobre la independencia propondrían una épica nacional, con un fuerte militarismo caudillista.

Asimismo, en estas piezas neoclasicistas no aparecen indígenas ni afroperuanos, y el papel de las mujeres está siempre determinado por decisiones de hombres. Se excluye a estos sujetos subordinados pese a que se pudo haber representado el papel activo que tuvieron en las guerras de independencia. Por ejemplo, como detallan Temple y Vergara, su participación en ambos ejércitos, así como las montoneras indígenas autoorganizadas. De igual modo, el papel de las rabonas, compañeras de los soldados patriotas que ayudaban como enfermeras y cocineras, e incluso entraban en combate cuando era necesario.

Por otro lado, apreciamos que el sujeto dominante en las piezas de teatro sobre la independencia es el hombre blanco criollo, es decir, hijo de españoles nacido en América. Creemos que esto era inevitable, pues, ante la represión a las clases altas indígenas tras la revuelta de Túpac Amaru II en 1780, detallada por Flores Galindo y Walker, solo los criollos podían liderar un movimiento independentista exitoso, y la República nació bajo su dirección.

Más adelante, recordamos a García-Bedoya cuando señala que, en el Perú, en la década de 1830 se impuso el costumbrismo como estética

dominante. Estas obras de teatro están ambientadas en el presente con personajes arquetípicos. Ricketts asevera que estas piezas costumbristas fueron un espacio de debate entre propuestas liberales de comedias populares, frente a propuestas conservadoras con fines moralizadores. De igual manera, seguimos a Vara en que el costumbrismo peruano tuvo como particularidad ser principalmente urbano y limeño.

No obstante, los dramaturgos costumbristas emblemáticos Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura sí incluyeron como personajes a sujetos subordinados. Seguimos a Smith en que cada pieza de Pardo y Aliaga tiene a un criado o criada afroperuana, siempre leales a sus patrones y justificando la esclavitud, mientras los demás afroperuanos son caracterizados en grupo, como propiedades poco valiosas de los terratenientes. Asimismo, en las piezas de Segura los indígenas son vistos como sujetos a tutelar. Destacamos su obra *La Espía* (original de 1854), ambientada en un pueblo ayacuchano, en la cual la protagonista es una indígena que termina casándose con un oficial español poco después de obtenida la independencia.

En líneas generales, estamos de acuerdo con Smith cuando afirma que tanto los autores neoclasicistas como los costumbristas intentaron construir la imagen de un país blanco, con los indígenas y afrodescendientes fuera del ideario nacional, vistos casi como extranjeros, y excluyendo de maneras incluso más evidentes a judíos, gitanos y otras minorías.

Bhabha considera que la repetición de estereotipos afirma la idea de fijeza, es decir, de que los sujetos son inmutables. Así, estos estereotipos sustentan los prejuicios sobre los sujetos subordinados. En el caso del teatro peruano decimonónico, la representación de afroperuanos sensuales y tontos, indígenas serviles y melancólicos, o mujeres irracionales y frágiles, no es solo la repetición de un prejuicio, sino la fijeza del estereotipo. Algunos de estos elementos se aprecian con matices en la corriente romántica peruana.

Oviedo asegura que el romanticismo americano fue muy distinto al europeo, porque «se da en procesos de emancipación y la fe en el liberalismo para existir como naciones» (14). Añade Oviedo que esto genera un primer nacionalismo literario, pues «en América sirvió además para dar a las nuevas sociedades una noción de continuidad y pertenencia a un pasado» (16). Sobre los románticos peruanos, Holguín afirma que son el primer grupo de escritores «animados de ideales, estética, sentimientos, etc., semejantes y hasta comunes, lo que ha permitido hablar de la “generación romántica”,

algo no muy exacto pues pertenecieron a más de una» (268). Así, se afirman no solo intentos aislados por acercarse al pasado prehispánico, sino una búsqueda programática en una estética propia. Es preciso destacar en un primer momento al teatro de Ricardo Palma y Nicolás Corpancho, y más adelante al de Carlos Augusto Salaverry, Carolina Freyre de Jaimes, Clorinda Matto de Turner y José Arnaldo Márquez.

Valero considera que, en el Perú, el costumbrismo borró adrede el pasado para que el discurso moralizante funcionara de manera más directa en las nuevas repúblicas, y, solo después de esta etapa, el romanticismo peruano pudo enfrentarse a esa incapacidad para entender el pasado. Asimismo, Figueroa asegura que, al no tener un pasado medieval, los románticos hispanoamericanos buscaron una lengua propia y un pasado en las raíces autóctonas y en lo cotidiano. Para Fernández, los románticos peruanos buscaron forjar una ilustración real y construir un país nuevo. Añadimos que buscaron construir una identidad nacional. Por ello, estos autores rompieron con los valores conservadores del romanticismo europeo. Afirma Fernández que hicieron suyo este romanticismo «en la medida en que pudieron relacionar la nueva estética con la fe en el progreso, con la democracia e incluso con el socialismo, pero renegaron de él cuando lo identificaron con el catolicismo y con las evocaciones de la Edad Media» (12-13).

Seguimos a Holguín en que, en el caso del Perú, las piezas románticas muestran una búsqueda programática de renovar el presente, y para ello eligieron el tiempo de los incas. Muchos protagonistas de estas obras son de la nobleza incaica¹, mientras la plebe indígena aparece como masa. A su vez, los indígenas del presente, así como los afroperuanos, volvieron a desaparecer.

Estos detalles podrán apreciarse en el siguiente análisis, en el cual repasamos los argumentos, el tratamiento de los personajes y el punto de vista de las obras, revisando sus aspectos ideológicos. Las hemos citado respetando la ortografía original.

1. En el romanticismo peruano hubo pocas excepciones, como el *Rodil* (1852) de Ricardo Palma, que narra las acciones de este capitán español en la fortaleza del Real Felipe, o *María de Vellido* (1878) de Carolina Freyre de Jaimes, que cuenta el sacrificio de la heroína indígena María Parado de Bellido y cómo una pareja mestiza debe separarse por las guerras de independencia. Analizaremos estas piezas en un próximo trabajo.

La ucronía de una revuelta indígena

Reconocido en especial por su poesía, en particular la de carácter amatorio, y por sus seis obras de teatro, Carlos Augusto Salaverry (Lancones, 1830 – París, 1891) hizo asimismo carrera militar y diplomática. Su pieza *El pueblo y el tirano* (original de 1862) no solo busca aproximarse al mundo incaico, sino que destaca el papel de los indígenas en las luchas independentistas. Se ambienta en Lima en 1564 y desarrolla una ucronía, en la cual el virrey del Perú es derrocado por una revuelta indígena y una conspiración de la Inquisición. Aunque la mitad de los protagonistas son indígenas, todos hablan en un registro estándar del español, siendo indiferenciables.

En el Acto Primero, las acotaciones mencionan que los personajes indígenas son de origen noble. Estos son Túpac, Cagua y Zoray, y se lamentan por la violación de la hermana de Zoray. Buscan apoyo en un anciano indígena, Yupanqui, quien teme por su hija. Zoray lanza una proclama con el sentido independentista del siglo XIX, donde trasciende su venganza individual y plantea los valores de *patria* y de *libertad* como un todo social: «quiero –por mi patria, / venga en buena hora el suplicio, / pues por romper esas cadenas, / si el cadalso es el martirio, / ese martirio es la gloria» (10).

Por otro lado, el Virey [*sic*] Diego López de Zúñiga, y su temible asesor Zenón, raptan a Estrella, hija de Yupanqui. Este les revela a sus amigos por primera vez que tenía una hija, y van a buscarla. Encuentran a Zenón disfrazado de indígena, quien les confiesa que el virrey violó a la hermana de Zoray, pero así los hace confesar sus intenciones conspirativas, y los apresa. Este juego de disfraces y dobles lealtades se repetirá a lo largo de la puesta.

En el Acto Segundo, los dos personajes femeninos se conocen. Isabella, esposa del virrey, se lamenta de las infidelidades de este. Es leal al esposo pese a saberse engañada, y se consuela practicando la caridad. Aunque Isabella sabe que el virrey tiene a Estrella como amante, no siente enemistad por ella. Afirman su amistad cuando Estrella le revela que está siendo chantajeada por el virrey para entregarse sexualmente a él a cambio de que le perdone la vida a su padre. De esta manera, los personajes femeninos, subordinadas ambas, son leales entre ellas.

A continuación, se revela que Zoray y Yupanqui lograron escapar, aunque no se explica cómo. Zoray se hace pasar como empleado de la Corona. Isabella deja entrar en Palacio de Gobierno a Yupanqui pensando que es un mendigo. Se comenta en el palacio

el rumor de la conspiración contra el virrey, y este dice: «¿qué importa que yo sucumba? / apenas se abra mi tumba / otro vendrá á reemplazarme. / No deis de pavor señales, / ya está cerrada mi herida / Id –no temais por mi vida: / los tiranos son inmortales» (46). Así, en la pieza se critica el sistema virreinal pues hasta el mismo virrey asume que es un tirano. Por otro lado, se insinúa que la lucha contra la tiranía es eterna, es decir, que, al margen del sistema político, la tiranía seguirá existiendo.

A su vez, en el chantaje del virrey a Estrella, esta contraargumenta discriminándose a sí misma en una proclama contra el mestizaje: «No descendais, señor, de vuestra estirpe / hasta la oscura hija de un plebeyo. / ¿Qué lazo puede haber entre nosotros / que no arrastre consigo el vilipendio?» (56).

Posteriormente, Yupanqui disfrazado de virrey se encuentra con el propio virrey, quien finge ser Zenón, en una repetición de escenas de disfraces y confusiones. Cuando se aclara todo, intenta apuñalarlo, pero lo acuchilla en una armadura que llevaba oculta. Yupanqui ve a su hija implorar por su vida, pero le dice «Alza, hija mía, / no implorés compasión pues no la quiero. / Otro derrocará su tiranía / dando mejor que yo golpe certero» (62). No obstante, Estrella acepta entregarse al virrey para salvar a su padre.

En el Acto Tercero, un grupo de manifestantes, presumiblemente indígenas, está en la Plaza Mayor. El virrey permanece indolente hasta que escucha que la Inquisición está entre sus enemigos. Asimismo, Estrella vuelve a encontrarse con Isabella y le pide ayuda para liberar a su padre, Isabella pide que se perdone la vida de su esposo pese a saber que la engaña, aunque también entiende que sus amantes han sido forzadas a serlo. Estrella de nuevo tiene un episodio de auto discriminación, cuando dice: «¿Vos, señora, suplicáis / a la hija del pueblo?» (79). Confirman su promesa con un abrazo. Después, Estrella huye con su padre, quien tiene los pies ensangrentados como si hubiera sido torturado.

Los personajes españoles se relacionan sin saber quién es amigo y quién enemigo, a diferencia de lo que ocurre entre indígenas y entre mujeres. Los personajes subordinados, desde esta condición, son leales entre sí. Mientras, las intrigas se hacen complejas. El virrey ha capturado a Zoray y lo interroga sobre quiénes han sido sus cómplices, temiendo que estos sean de la Inquisición. Zoray responde con una consigna patriótica, también generalizando a la plebe: «Quién? –la patria, el heroísmo, todo el que encierra en sí mismo / de un peruano el corazón» (86).

Más adelante, Zoray acusa a Zenón de ser un traidor. El virrey no lo cree y Zoray es enviado a tortura. Mientras tanto, Yupanqui le pide al virrey que respete la virginidad de su hija, pidiéndole que la envíe a un monasterio. En este acto encontramos otro caso de subordinación ante el ideal religioso de castidad y pureza, y la idea de la dominación sobre la mujer, cuando Yupanqui dice «De un claustro santo el religioso asilo / será vuestro rival –Oh! yo os lo ofrezco, / no amaré sino á Dios» (92). A su vez, apreciamos un sentido de propiedad de padre a hija y de hombre a mujer. A continuación, Zoray ruega al virrey, en un gesto de auto discriminación: «Vos, sois feliz y grande, y poderoso, / todo está á vuestros pies! –Yo, solo tengo / para inclinar mi frente encarnecida, / de una hija, señor, el casto seno» (92). Al no ser aceptada su súplica, Yupanqui intenta matar a su propia hija para que muera casta, pero a quien ataca por error es a la virreina.

En el Acto Cuarto se comenta que Zoray y Yupanqui han sido ajusticiados y la multitud se llevó los cadáveres. El virrey le dice a Estrella que la ama, después la amenaza con torturarla y finalmente le pide matrimonio: «Mira... fue para el Rey esta corona, (*Tomándola*) / mas yo con ella coronarte puedo, / tu conmigo reinar, y el nuevo mundo / y legar á tus hijos la corona / la corona inmortal» (103-104). De esta forma, ofrece un reino mestizo, una especie de devolución del imperio compartiendo el poder, negociando una inminente derrota. Pero ni Zoray ni Yupanqui han muerto. Zoray se encuentra con Estrella, se confiesan que se aman, y este le anuncia el plan de asesinar al virrey y tomar el poder. Sin embargo, Estrella quiere cumplir con su promesa a la virreina aun arriesgando su propia vida. Entendemos que esto fue posible cuando Zenón le confiesa a Zoray que es un traidor: dejó vivir a Zoray y Yupanqui porque la revuelta que estos dirigen beneficia a sus aliados en la Inquisición.

En la última escena, los nobles españoles han fugado del palacio. El virrey le pide a su sirviente Piñón que mate a Estrella si la rebelión triunfa, mientras Zenón busca salvarla. La multitud indígena entra al palacio, pero no es descrita, solo se comentan sus avances. Luego, en clave épica y romántica, Yupanqui se encuentra con el virrey cuando este intenta huir y se batan a duelo. Este recuerda la armadura de su enfrentamiento anterior y por eso lo ataca en la garganta, matándolo, mientras el virrey alcanza a herirlo.

Antes de morir, Yupanqui, al ver a Estrella al lado de Zoray, le dice a este «¡Adios!... Ama al Perú /

con más ternura que á Estrella, / y si vuelve... á ser esclava... / con su sangre su afrenta lava / ó muere, Zoray, por ella!» (121). Zoray responde con una proclama patriota: «Ah, compañeros! / cubra la sombra del pendon peruano / al que murió por defender los fueros / que proclaman al pueblo –¡el soberano! / Brillen en nuestros brazos los aceros / siempre que en el Perú se alze un tirano» (121). Se destaca el militarismo, pero también la idea de fragilidad del país.

Asimismo, Zoray le perdona la vida a Piñón por no cumplir su misión de matar a Estrella, pero lo condena a ser su esclavo. Esta inversión de los papeles de dominación es el punto culminante de una rebelión indígena exitosa. Es como si la obra les quitara los privilegios a los españoles, subordinándolos, para darle el país a los antiguos gobernantes del territorio, los nobles incas. Por este motivo, *El pueblo y el tirano* trasciende la literatura indianista, que en palabras de Figueroa «presenta al indio como elemento exótico y pintoresco: leyendas, costumbres, legislación, tradición, tiempos heroicos, luchas con el conquistador» (41). En cambio, muestra valores que la propia Figueroa define como *indigenistas*: obras que denuncian los malos tratos que reciben los indígenas y reclaman su redención.

La obra representa personajes incaicos víctimas. Sin embargo, no se presentan los prejuicios sobre los indígenas nobles, y creemos que eso vuelve invisible su subordinación. De la misma manera, los subordinados se discriminan a sí mismos. Asimismo, si bien se describe en las acotaciones que los personajes indígenas son de la nobleza, nunca se les ve usando el poder que correspondería a un noble. Es decir, socialmente son parte de la plebe.

Es pertinente una digresión. Para Althusser, una ideología no tiene existencia ideal sino material, pues toda ideología solo existe en un aparato. Cuando pensamos en el Perú del siglo XIX, nos referimos al aparato ideológico de un Estado administrado casi exclusivamente por el grupo criollo. A su vez, para Althusser toda ideología tiene por función constituir individuos concretos en cuanto a sujetos, que enseñan a los subordinados a seguir siéndolo o los instan a revertir esta situación. De igual manera, seguimos a Althusser en que el teatro no solo representa una realidad, sino que la defiende. Así, consideramos que, aunque *El pueblo y el tirano* cuestiona los autoritarismos de virreinato español, no está fuera del aparato ideológico del Estado criollo. Esto es, primero, porque no ahonda en ideales del mundo indígena, y porque los personajes incaicos actúan con valores similares a los del grupo independentista criollo,

desde los conceptos que repiten en sus proclamas, como *Patria y Libertad*². En esa mimesis, el aparato ideológico criollo legitima sus ideales al representar que la nobleza incaica tenía ideales similares, como si los criollos los hubieran heredado. Entonces, no se produce una reivindicación ideológica de los indígenas del presente. Aunque la pieza defienda a los indígenas, no los incluye en el proyecto político nacional.

El legado de los incas a la República

Villavicencio apunta que, aunque en Perú solo se permitió el ingreso de las mujeres a la universidad en 1908, en la década de 1870 un grupo de mujeres autodidactas ya peleaba por su educación, como fueron las narradoras Mercedes Cabello, Teresa González de Fanning, Clorinda Matto de Turner, Carolina Freyre, y la argentina Juana Manuela Gorriti. Estas escritoras, añade Villavicencio, practicaron una literatura de temas indígenas con énfasis en lo incaico, con una mirada hacia el pasado algo artificial, pero también denunciando los malos tratos hacia los indígenas.

Ensayista, narradora, periodista y dramaturga, a Clorinda Matto de Turner (Cuzco, 1852 – Buenos Aires, 1909) se le considera una de las precursoras en la novelística hispanoamericana, por textos como *Aves sin nido* (1889). Asimismo, fue periodista, escribió tradiciones y leyendas, y participó en diversas organizaciones feministas en el Perú y otros países.

En su obra musical *Hima Sumac* (1959, original de 1884), Matto de Turner se acerca al pasado incaico. La obra toma como base una antigua leyenda del folclore andino. Esta cuenta la historia de un tesoro que debe ser cuidado por una noble indígena joven, la cual es seducida por un militar español. Si bien la leyenda se ambienta poco después de la conquista en la década de 1530, Matto de

2. Velásquez encuentra que la palabra *Patria* en el siglo XVIII se refería al pueblo de origen de una persona, o directamente a todo el reino español, incluidas las colonias. Mientras, Chassin recuerda el uso negativo que se daba a la palabra *Independencia* a inicios del siglo XIX. Ambos conceptos cambiarían en 1814 tras la expulsión de los invasores franceses de España. *Independencia* pasó a tener connotaciones positivas y hubo americanos que usaron *Patria* para nombrar solo suelo americano. Estos valores, se desprende de Velásquez y Chassin, fueron tomados por los independentistas americanos.

Turner la ubica durante la revuelta indígena de Túpac Amaru II, en 1780. Este detalle es importante pues a fines del siglo XVIII ya era muy complicado probar un linaje inca, lo cual es una licencia literaria para representar a una nobleza incaica.

El Acto Primero se desarrolla, según las acotaciones, con un retrato del Inca Ollanta y un fondo de montaña andina en escena. Se inicia cuando un militar español, Gonzalo, insinúa en un monólogo la historia de la pieza, a la vez que define el Perú como un lugar exótico: «Este país está poblado de cuentos fantásticos y tradiciones deslumbradoras que avivan, hasta la rabia, la sed de Tántalo que se siente al venir de Europa» (1).

Allí, Gonzalo ve a Hima-Sumac, nieta de Ollanta, hija del cacique Yanañahui, todos nobles incas. Gonzalo parece enamorarse de ella a primera vista, por aspectos espirituales: «¡Sorprendente hermosura!... El color del granado en sus labios, la pureza en su frente, y en la luz de sus miradas, con todas las perfecciones de esta raza de la nobleza americana que ha hecho perder el seso al español más cauto» (1). De esta manera, clasifica tanto a las mujeres en particular y en general a los indígenas como personas puras. Hima-Sumac responde «mi corazón es joven; mi corazón duerme y no intentes despertarlo» (2). Así, afirma ser inocente, pero pareciera seducirlo al decir lo opuesto a lo que siente. Esto se comprueba cuando le corresponde el coqueteo, rechazándole tímidamente la mano tras decirle que está comprometida con Túpac-Amaru –personaje en referencia al cacique rebelde Túpac Amaru II–. Hima-Sumac le ruega que huya, pues viene Kis-Kis, un soldado de su padre, y le explica que Túpac-Amaru busca venganza por la muerte de su hermana Cusiccoillor, quien también fue seducida por un español. Sin embargo, acepta ver a Gonzalo la tarde siguiente.

Ya en soledad, Hima-Sumac afirma: «¡Me estremezo! El frío y la calor inundan mi corazón, y de mi pecho brotan suspiros envueltos en el eco de la voz de Gonzalo, y tiemblo como la hoja en la mata azotada por el viento de la tarde. ¿Será amor mi inquietud? ¿Será miedo a la zozobra que conmueve mi ser?» (4). De esta manera, se insinúa la arquetípica tragedia del amor prohibido en un triángulo amoroso donde la mujer es la infiel, asociada a la debilidad de espíritu y, por ende, al vicio irracional.

Mientras, Túpac-Amaru siente que le están quitando el amor de Hima-Sumac, y le deja un collar de huairuros para que piense en él, quien va a estar ausente «en las filas patriotas» (6). Como vimos en *El pueblo y el tirano*, esta palabra, *patriota*, marca

una primera asociación entre la revuelta del líder indígena con las revueltas criollas. Veremos otros ejemplos de esto más adelante, en la proclama de Túpac-Amaru antes de partir a iniciar la revuelta: «Llevamos en nuestras venas la quemadora sangre de Challcuchimac, Rumiñahui y Túpac-Amaru, mi ínclito padre, sangre generosa; que verteremos por la libertad peruana. Ni uno salve de nuestros opresores!» (11). Así, se reafirma que la rebelión está legitimada por años de opresión, desde sus ancestros, y que la sangre a derramarse está justificada por la *libertad peruana*.

Por su parte, Hima-Sumac cuestiona su identidad como noble indígena cuando dice en soledad «¡Gonzalo, Túpac-Amaru! Terrible contrariedad que aprisiona mi albedrío. Mi patria, la sangre de mis hermanos y el mandato de mis padres me ordenan odiar á los blancos, y Gonzalo es, sin embargo, el alma de mi alma» (6-7). Pide ayuda a una deidad andina: «Pachacamac tenga piedad de mí mostrándome un refugio. El que es tan bueno. El que se apiada del corderillo perdido en las laderas durante la tempestad, y le señala el redil, y manda su luz para alumbrar con el relámpago el camino tenebroso» (7). Entonces se arrodilla, implora y se golpea el pecho de manera católica. Aquí vemos un sincretismo religioso, pues esta deidad andina es evocada como el dios cristiano, con movimientos propios de rituales de ambas religiones.

Yanañahui le entrega a su hija Hima-Sumac la ubicación del tesoro de los incas. Dice Yanañahui: «¡Pachacamac! Sombras augustas de Túpac-Yupanqui, Yahuar-Huacac y Atahualpa, Ccora-sarayoc, Auquimama, Ccora Ñusta ¡descended, recibid el juramento de la virgen que en la pobreza esconde la opulencia de nuestros tesoros sagrados!» (9). Es relevante que mencione a mujeres entre sus referentes, incorporándolas de esa manera en la historia inca y, por ende, peruana. Volviendo al texto, el soldado Kis-Kis se ha dado cuenta de que Hima-Sumac ama a Gonzalo, piensa que esta puede entregarle el tesoro al español, lo que sería la perdición de los incas, y le aconseja alejarse de él.

En el Acto Segundo asistimos a una tradición del mundo andino, cuando Hima-Sumac y su tía, Ccora-Coya, leen el futuro en hojas de coca. Con el conocimiento de la realidad rural, Matto de Turner incorpora esta manifestación cultural indígena, que se mantiene vigente incluso en el siglo XXI. Y es relevante esta representación de algo propiamente indígena. Lo que intentan adivinar leyendo las hojas de coca es el resultado de la batalla entre indígenas

rebeldes y españoles, pero las hojas no les ofrecen la visión de un futuro claro. Creemos que esto significa que la derrota de uno de los bandos no implicaría el final de la guerra. Hima-Sumac parece inclinarse por el bando indígena, identificándose con este, cuando afirma «Yo siempre creo que venceremos, porque los nuestros son tantos y ellos tan pocos» (14), remarcando la idea de que una minoría explota a una mayoría. Sin embargo, cuando Ccora-Coya declara odiar a los españoles, Hima-Sumac objeta: «No hay un solo que ser que no me rodee para hacerme oír las maldiciones á su raza, y yo daría la vida por él» (15).

Posteriormente, Gonzalo habla con su padre, don Luis, explicándole su plan para obtener los secretos de Hima-Sumac. Dice Gonzalo: «Ese tesoro será nuestro en el momento en que Hima-Sumac sea mía. Emplearé la amenaza, el miedo, los celos, la astucia del amor» (17). Confiesa que necesita ser rico, pues va a casarse con la condesa de Alba, que le dará un título nobiliario, mientras «la india de estas breñas me dará el oro que necesito para salir de mi paso de solterón» (18). Esta codicia se contradice con el enamoramiento que sintió la primera vez que vio a Hima-Sumac. Vemos cómo el amor solo gobierna la razón de la mujer, pues en el hombre se presenta una racionalidad particular e interesada. Gonzalo usa su astucia con frialdad para obtener un título nobiliario, lo que puede entenderse como una crítica a la nobleza en el tiempo de Matto de Turner.

Gonzalo lleva a cabo su plan. Le miente a Hima-Sumac diciéndole que es el encargado de manejar el presupuesto del corregimiento de Cuzco, el cual ha desfalcado pensando en casarse con ella, y como ha perdido el dinero, se inmolará en batalla para evitar rendir cuentas. Hima-Sumac le habla del tesoro de Ollanta que ella guarda, Gonzalo disimula hasta que ella acepta: «dime que no me abandonarás por otra mujer; dime que eres mío (CON CALOR), dime que me amas ¡para que mis palabras ahoguen en mi corazón la voz de los remordimientos que se levantan!» (22), en el ideal romántico de la mujer dominada por sus emociones. Kis-Kis se ha dado cuenta de todo y promete hacer algo para evitar la tragedia.

Con una elipsis durante la cual ha ocurrido el enfrentamiento final entre indígenas y españoles, el Acto Tercero se inicia con el intendente y don Luis conversando sobre los interrogatorios a los indígenas capturados para averiguar la ubicación del tesoro. Han capturado a Yanañahui, y al ser interrogado, este dice «Si somos culpables en defender nuestra patria, castigadnos, señor Wiracocha, porque la justicia se ha hecho para corrección del delincuente y

no queremos salvarnos por el perdón de nuestros enemigos» (27). De nuevo, aparece la idea de patria y de la justicia que asiste a la expulsión del invasor.

Asimismo, Kis-Kis también está siendo interrogado y no teme a la muerte. Dice: «El hombre muere cuando Dios permite. Este es mi último día, lo sé, pero... no lo temo» (27). Aparece la idea del designio divino, así como otra vez la simbiosis –al menos verbal– entre el dios cristiano y los dioses andinos. Se revela que también han capturado a Hima-Sumac e intentan chantajear a Yanañahui ofreciéndole no matarla a cambio de que le indiquen la ubicación del tesoro. Yanañahui prefiere mantener el secreto, cuando responde

¿Me preguntas de la ciudad subterránea, donde todo, desde el cóndor que hiende las alturas, al cernícalo que persigue la paloma, la llama, compañero del viajero, el solio del inca, las pallas y ñustas hasta la arena que cubre los suelos y las paredes que reflejan la luz del padre Sol; todo es de oro, oro macizo, oro en polvo... oro sagrado, cuyo depósito está sellado bajo la religión de un juramento? (28).

Inferimos que los españoles y Yanañahui interpretan el tesoro de diferente forma, pues pareciera que el cacique indígena no hablara de oro, sino de valores espirituales. Por otro lado, Hima-Sumac revela que le confesó la ubicación del tesoro a Gonzalo. Su padre la reprende: «Si es verdad lo que dices... ¡Dios tenga piedad de tí, pero al menos cumple tu último deber» (30). Su hija le contesta «Tranquiliza tu corazón: me verás morir alabando a Pachacamac por la fortaleza que concede á sus criaturas» (30).

Ocurre que Kis-Kis había convencido a Hima-Sumac de que Gonzalo buscaba engañarla, y trazaron un plan. Cuando ella le mostró la ubicación del tesoro al español, Kis-Kis estaba esperándolo y lo mató de un cuchillazo en el corazón. Así, Hima-Sumac no puede resolver sus problemas sola. Tiene que ser un hombre, Kis-Kis, quien le explique lo que está ocurriendo, y es él quien detiene al villano. Y dice Hima-Sumac: «Ah... mujer... le lloré aún... le amaba... en esa cuesta existe ahora la apacheta de Yanarumi;» (31). Estamos de acuerdo con Smith cuando afirma que esta deficiencia moral de la protagonista, en el horizonte de sentido romántico, se da por la combinación de ser mujer e indígena: «Hima-Sumac's greatest weakness lies in her voracious capacity to love, as only an Indian woman can» (242), en el estereotipo de la mujer irracional, reforzado por otro estereotipo, el del indígena irracional.

Pese a las amenazas de tortura, Hima-Sumac afirma que es la tierra la que guarda la llave del tesoro, y acepta morir torturada. Pide perdón a su padre y afirma, en otra manifestación de valores diferentes a los de los españoles:

Pachacamac me recibirá en sus brazos perdonando mi debilidad á trueque de mi martirio, y mi sangre irá a fructificar el árbol de la libertad junto con la de Tupac-Amaru, padre é hijo; Y los que vienen sabrán, como nosotros, que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro que respira satisfecho del amor de sus amores en las risueñas playas del Perú libre (31).

Yanañahui contesta

Calla, y muere, pobre niña;... Pronto iré á reunirme contigo en el cielo;... El padre Sol alumbrará alguna vez el día en que tus verdugos caigan bajo la bandera de la patria libertada por los nuestros; y que la gloria peruviana, la gloria de los incas, brille, como tu nombre ha de brillar á través de los siglos (31-32).

Discrepamos de Smith cuando afirma que «It is important to note, however, that Matto de Turner resorts to criollo standards of decorum and sexuality in her portrayal of Hima-Sumac's virginity» (237), pues el texto plantea la duda de si Hima-Sumac hubiera podido ser persuadida, tanto de entregarse a sus pasiones como de revelar la ubicación del tesoro, solo por su condición de mujer indígena. Aunque es noble, no es necesariamente virtuosa. Don Luis se emociona al saber que ese tesoro existe y no es solo «un sueño inventado por la codicia» (33), y busca persuadir a Hima-Sumac para que revele su ubicación, pues piensa que «Corazón peruano, corazón de fuego, alma pura aún puede creer y amar» (32). Decide solo torturarla, pero el intendente equivoca la orden y la manda matar. Así, nunca es probado el decoro ni la castidad de Hima-Sumac, dejando la duda de si hubiera sido posible corromperla.

Acerca de la protagonista, compartimos las ideas de Smith cuando asegura que Hima-Sumac es objeto de consejo y control por parte de su padre, sus amigos hombres y su futuro esposo, y que, por otro lado, como mujer indígena, su propio entorno considera que tiene pocas oportunidades de huir de la dominación española. Según Smith, los personajes creen esto porque piensan que Hima-Sumac «as an Indian woman, she is a victim of her own passions, and she is guilty of prioritizing romantic love over

the devotion and duty owed to her nation and her ancestors» (245).

Por otro lado, Yanañahui se lamenta por la derrota en el diálogo final, pero avizora una revuelta exitosa:

Acompáñala, Tupac-Amaru, ilustre víctima de la libertad. Tus hermanos cumplirán su deber, por la tuya rodarán quinientas cabezas: y la palma de la victoria fructificará con la sangre de Hima-Sumac para ornar la frente de los libertadores de nuestra patria. // ¡¡Cimas gigantes del Perú, custodiad el tesoro sagrado, y desplomad vuestras eternas nieves sobre quien osare buscarlo, profanando el nombre de HIMA-SUMAC Y EL SECRETO DE LOS INCAS¡¡(33).

Como asevera Kristal, la pieza insinúa que los descendientes de la nobleza inca dejaron como legado los ideales de la nueva nación peruana, que tomarán los criollos (599). En esta operación, se excluye a los indígenas del presente³. Creemos necesario hacer una digresión sobre esta apropiación del pasado inca. De acuerdo con Nouzeilles, la construcción de una nación se da mediante las ficciones narrativas, que considera

relatos maestros que atribuyen a ciertas comunidades la continuidad de un sujeto. El carácter persuasivo de estos relatos hace que la formación de la nación se perciba como la realización necesaria de un proyecto que, a través de grandes periodos históricos, va auto-manifestando la 'esencia' de lo nacional. Esta representación se asienta en una ilusión doble: por un lado, la convicción de que las generaciones sucesivas que habitan un mismo territorio se han transmitido unas a las otras una substancia invariable, y por el otro, la ilusión de que el proceso de desarrollo, del cual los miembros actuales de la nación son su culminación, era el único posible (11).

Así, estas ficciones románticas proponen que los incas han legado a los criollos sus valores, y dictan que este era el único camino posible.

Por otro lado, para Smith, en la protagonista se produce un cruce de género: «Hima-Sumac must transcend her nature as an india and behave like

3. De igual manera, Kristal repasa las ideas de intelectuales alrededor de estas historias. Por ejemplo, el pensamiento de Francisco García Calderón, quien en 1907 llegó a especular que existieron dos tipos diferentes de indígenas: la nobleza cuyos secretos se perdieron, y una plebe que jamás conoció estos secretos.

an indio. Only then, in death, will she transcend the limitations of her womanhood and earn a place amongst the (male) –libertadores de la patria» (243-244).

Del mismo modo, seguimos a Smith cuando intenta no enfocarse en la feminidad de Matto de Turner sino en que era blanca. Considera que la posición subordinada de la autora, como mujer en una sociedad patriarcal especialmente misógina contra la intelectualidad, le dio la posibilidad de sentir empatía por la población indígena. Sin embargo, opina que «Her place of power as a White woman, raised with the advantages of material comfort, social position, and access to education, is, in general, overlooked» (227). A diferencia del feminismo de Matto de Turner que reivindica Villavicencio, Smith asegura que una mujer de letras como ella solo poseía una voz gracias a que tenía amigos poderosos en el mundo de la literatura, la política y los negocios, pero que, pese a ser una activista social, nunca vivió los cruces entre raza y género. Y agrega que esos privilegios le hacían pensar que podía escribir sobre estos sujetos subordinados y acercarse a ellos para hacer suyos sus reclamos, pero seguía escribiendo desde el mundo blanco para un público principalmente blanco, o, en nuestra opinión, criollo, con las particularidades de este grupo social en el Perú.

Otro aspecto revelador en el análisis de Smith es que afirma que la representación de personajes femeninos como Hima-Sumac trascienden las representaciones del deseo masculino. Creemos que la belleza de Hima-Sumac es absolutamente indígena, pero queda sumida igual dentro de los valores del romanticismo como mujer irracional y fácil de manipular.

En cuanto a la representación de los incas en esta obra, estamos de acuerdo con Bhabha cuando asegura que esta es una apropiación cultural por medio de un mimetismo. En palabras de Bhabha,

el mimetismo emerge como la representación de una diferencia que es en sí misma un proceso de renegación [disavowal]. El mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se «apropia» del Otro cuando éste visualiza el poder (111).

En el caso particular de *Hima Sumac*, se trata de un mimetismo basado en estereotipos, como el del buen salvaje rousseauiano: el indígena americano, así sea de la nobleza, es un sujeto leal, irracional y confiado. A su vez, al representar que los incas nobles dejan su legado con proclamas independentistas criollas, es

como si el grupo criollo se apropiara de un pasado inca, tesoro que los legitima como administradores del país.

Conclusiones

En *El pueblo y el tirano* e *Hima Sumac*, las representaciones de las luchas por la independencia tienen matices complejos. Los únicos personajes individualizados son de la nobleza incaica, no los de la plebe, ni los indígenas del presente, y no aparecen sujetos afroperuanos ni de otras etnicidades subordinadas. Ello genera una dicotomía única entre indígenas del pasado y criollos del presente como únicos sujetos peruanos.

En estas obras románticas sobre la independencia, las revueltas indígenas se dan fuera de escena y se mencionan vagamente. En el caso de *El pueblo y el tirano*, la victoria independentista solo se hace posible tras la ayuda de autoridades españolas, y en *Hima Sumac* se presenta a los rebeldes indígenas apenas como iniciadores derrotados de una guerra que después sería ganada por los criollos.

Consideramos que, en piezas románticas sobre la independencia, los prejuicios sobre los sujetos subordinados se sustentan en la repetición de estereotipos. En *Hima Sumac*, apreciamos al indígena místico e inocente, y a la indígena sensual y manipulable. Asimismo, en la cadena de subalternidad, la condición indígena subordina doblemente a una mujer, haciendo que su máxima aspiración sea la de tener las capacidades y valores de un hombre indígena. Al mismo tiempo, en *El pueblo y el tirano* no se muestran los motivos ni las formas particulares por los cuales los indígenas son discriminados. Entonces, es como si fueran una misma plebe de castas mestizas, y así desaparece la noción de exclusión.

En cuanto a estos valores de los incas, seguimos las ideas de Bhabha, de que ocurre una apropiación cultural por medio del mimetismo. En estas obras, se da cuando los incas rebeldes afirman valores independentistas repitiendo conceptos propios de los criollos. Así, estos personajes incas otorgan simbólicamente a los criollos una autenticidad como legítimos herederos del país. Por ello, concluimos que en estas piezas teatrales románticas se intenta representar un país que solo puede basarse en un pasado incaico que desapareció, y en un presente de gente criolla.

Recordamos a Althusser cuando afirma que una ideología puede instar a los subordinados a que sigan

siéndolo o a que reviertan su situación. En el caso del teatro romántico peruano sobre la independencia, hallamos una condición contradictoria, pues se intenta reivindicar a los sujetos subordinados indígenas del pasado mientras se reafirman los prejuicios sobre los indígenas del presente, a quienes, de esta manera, se mantiene en la subalternidad.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal, 2015.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CHASSIN, Joëlle y VELÁSQUEZ, David. «Independencia». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velázquez (Eds.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017: 197-221.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Taurus, 1998.
- FIGUEROA, Carmen. *Clorinda Matto de Turner: encrucijada de «indianismo» e «indigenismo»*. Washington: George Washington University, 1991.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca*. En *Obras completas*, tomo 3. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2005 (original de 1986).
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- HOLGUÍN, Oswaldo. «Zorrilla y los románticos peruanos (Palma, Corpancho e Ingunza)». *Boletín de la Real Academia Española*, 97-315, (2017): 267-298.
- KRISTAL, Efraín. «The Degree Zero of Spanish American Cultural History and the Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts». *Poetics Today*, 15, (1994): 587-603.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Hima Sumac*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos, 1959 (original de 1884).
- RICKETTS, Mónica. «El teatro en Lima y el conflicto de la Confederación Peruano Boliviana». *El Siglo XIX. Bolivia y América Latina*. Rossana Barragán y Dora Cajías (Comps.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1997: 251-263.
- SMITH, Andrea. *Dramatic Representations of Race in Nineteenth-Century Peru*. Charlottesville: Virginia University, 2009.
- NOUZEILLES, Gabriella. *Ficciones somáticas: Naturalismo argentino y policía médica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2. Del romanticismo al modernismo. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- PARDO Y ALIAGA, Felipe. *Teatro completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- SALAVERRY, Carlos Augusto. *El pueblo y el tirano*. N/D, 1862.
- SEGURA, Manuel Ascencio. *Obras completas*. Tomo 1. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.
- TEMPLE, Ella Dunbar. *La acción patriótica del pueblo en la emancipación: guerrillas y montoneras*. Tomo V. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.
- UGARTE CHAMORRO, Guillermo (comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales)*. Volúmenes 1 y 2. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.
- VALERO, Eva. «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la “tradición”». *Anales de Literatura Española*, 18, (2005): 351-366.
- VARA, Luis. «Proceso de la literatura costumbrista peruana: primeras imágenes de la nación». *Contra/dicción*, 1, (2015): 113-137.
- VELÁSQUEZ, David. «Patria». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velázquez (Eds.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017: 361-379.
- VERGARA, Gustavo. *Montoneras y Guerrillas en la Etapa de la Emancipación*. Lima: Imprenta Salesiana, 1974.
- VILLAVICENCIO, Maritza. *Del Silencio a la Palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Flora Tristán, 1992.
- WALKER, Charles. *La rebelión de Túpac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.