

HIMA-SUMAC DE CLORINDA MATTO Y *MARÍA DE VELLIDO* DE CAROLINA FREIRE: DOS CONSTRUCCIONES FICCIONALES DE LO PATRIÓTICO

Paloma Torres Menchola

Pontificia Universidad Católica del Perú

*A society is able to choose, to think
and to speak, but not to remember*

Susan Sontag

En 1877 se estrenó en Lima *María de Vellido*, drama en verso y en cuatro actos escrito por Carolina Freire de Jaimes. Siete años más tarde, en 1884, se pondría en escena la única obra teatral, en prosa, de Clorinda Matto de Turner: *Hima-Sumac* o *El secreto de los Incas*. Ambos textos dramáticos, de corte histórico, generaron una poderosa reacción en sus respectivos públicos por la temática que abordaban. No fue casual que *María de Vellido* hubiese ocupado el segundo lugar del concurso nacional de dramaturgia celebrado por el presidente Manuel Ignacio Prado en 1876¹, y que *Hima-Sumac* fuera objeto de representación en varias funciones en dos ciudades importantes como lo eran Arequipa y, en especial, Lima. Sin embargo, pese a este relativo éxito, no han sido obras analizadas ni por la crítica de aquel entonces ni por la contemporánea. Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi (1999) resaltan que la dramaturgia femenina peruana, tanto la de la época colonial como la del siglo XIX, ha sido bastante olvidada en algunos «recuentos históricos» literarios que han gozado de una gran audiencia. Esta situación ha permitido la

¹ María del Carmen Escala (2015) detalla: «la oportunidad se presentó para la escritora en 1876 con el primer concurso dramático nacional organizado por el gobierno del presidente Mariano Ignacio Prado como parte de las celebraciones patrias. En esta ocasión Carolina Freyre ofreció el drama *María de Vellido* [sic] premiado con el segundo lugar; el 24 de febrero de 1877 fue representado en el *Teatro Principal* de Lima por la compañía del actor dramático español Leopoldo Burón» (pp. 36-37).

legitimización de desplazamientos y marginaciones arbitrarias, ya que producción e intervención teatral sí existió como lo demuestran Freire y Matto en sus dobles roles de escritoras y espectadoras.

Por lo tanto, el objetivo del presente trabajo es abrir un punto de conexión en estos dos dramas y demostrar cómo, por medio de ellos, se pudo haber establecido los cimientos para la constitución de una *cultura* (visión y participación) femenina, en el interior de un sistema de relaciones desiguales como lo era el Perú decimonónico. Dicha cultura se enmarcaría dentro de la formación de una *memoria colectiva* (Halbwachs, 2004) que habría de generar figuras femeninas patrióticas, basadas en la realidad o ficticias totalmente, como lo fueron María de Vellido e Hima Sumac. Para examinar ello, primero detallaré el contexto histórico en que se desarrollaron las dos autoras y sus respectivas posiciones sociales. Luego explicaré el marco teórico empleado; y, por último, realizaré el análisis de los textos y sus protagonistas.

Carolina Freire y Clorinda Matto desarrollaron sus mayores labores intelectuales durante los últimos treinta años del siglo XIX y se convirtieron en personalidades importantes en el proceso de suscitar una voz femenina. Suficientemente relevantes como para ganarse críticos y detractores, como lo fueron Manuel Adolfo García, en el caso de Carolina (Denegri, 1996), y los abusadores políticos de Clorinda Matto, quienes la hostigaron hasta que ella se exilió en Buenos Aires tras la Guerra Civil de 1895 (Ward, 2010).

Ciertamente, los mencionados años se caracterizaron, antes y después de la dolorosa Guerra del Pacífico —pero de manera intensificada tras ella—, por llevar consigo una cantidad de conflictos políticos y sociales. Lergo Martín (2011) nos explica que

El principal grupo de mujeres escritoras surgió en los años 70. El malestar social provocado por la Guerra del Pacífico se vertió en protestas de los intelectuales, entre los que hubo voces femeninas. Las tertulias y las veladas literarias fueron el ámbito en que la mujer pudo

hacer valer sus puntos de vista sin salir del hogar [...] La literatura se convirtió en el primer espacio para la defensa de la igualdad en el Perú y en una espita para la mujer en la expresión de sus anhelos y sentimientos (p. 60).

Tanto Clorinda como Carolina participaron en las tertulias de Juana Manuela Gorriti, en las cuales probablemente desplegaron más sus habilidades e interés por la expresión escrita². Asimismo, ambas estuvieron fuertemente relacionadas en el ámbito del periodismo y los diarios. Carolina Freire, como ya se mencionó, trabajó con Gorriti en *El Álbum* —revista de contenido literario, en gran medida— y, también, durante los años que estuvo en circulación, escribió una columna sabatina titulada «La Revista de Lima» en el diario *La Patria*. En esta se dirigió a su lectoría femenina y presentó una retórica patriótica, nacionalista y conservadora, en los años del problema de la inminente guerra contra Chile, así como en clave maternal, recurrió a la naturaleza femenina para que cuidase su hogar (Escala, 2015). Por otro lado, Clorinda, además de su obra narrativa y semblanzas como *Aves sin nido* y *Boreales, miniaturas y porcelanas*, ejerció un trabajo periodístico prolífico. Prueba de ello es que escribió en diversos diarios y, en 1866, fundó *El Recreo*, semanario de artes, ciencias y literatura. En 1884 dirigió el diario *La Bolsa* de Arequipa y, en Lima, el semanario literario y comercial *El Perú Ilustrado* (Ortiz, 2007).

Entonces, como se puede apreciar, realmente estas dos mujeres supieron crear un espacio en un medio dominado por hombres hasta esa fecha, en donde se resaltaban sus ideas, sus formas de concebir la patria. No obstante, vale la pena mencionar un aspecto que destaca Lergo Martín y que, aparentemente, podrían ir en contra de mi argumento. Aunque, en realidad solo demuestra lo complicado que fue el proceso de apertura hacia la voz femenina:

Otro punto de interés en cuanto a la posición de la mujer en el Perú de este siglo es el cuestionamiento de su participación en política. Todos los grupos de pensadores, desde los más conservadores a los más liberales, coincidieron en restringir la acción de las mujeres en este campo. Eso pensaban también, o defendían, muchas escritoras como Carolina Freyre de Jaimes que, siendo admiradora de Flora Tristán, consideraba que cometió el error de ser reformadora, y ve igualmente como un desatino las peticiones de las feministas europeas en cuanto a tener voto y poder ser votadas para cargos públicos; o escritoras contestatarias como Matto de Turner que decía «la mujer ha nacido para madre y debe ser toda ternura

2 Cabe señalar que las tres escritoras se enemistarían más adelante. Clorinda y Carolina por un tema ideológico; Juana Manuela y Carolina en 1875, después de trabajar juntas en su revista *El Álbum*.

y sentimientos, porque es el código que le rige es el corazón. Por eso pido para el varón el bullicio de la política, donde todos se engañan unos a otros, en medio de las serias genuflexiones de la diplomacia, y para la mujer el altar de la familia, donde ella atiza el fuego sagrado a cuya lumbre fructifican el Amor y la Verdad [...]. Contemplar a la mujer con kepí, cartuchera al cinto y rifle al brazo causa risa y pena, mientras que la madre arrullando en sus brazos al hijo de su alma o implorando a Dios por los seres que ama, comunica paz, alegría y veneración» (2011, p. 61).

Efectivamente, esta parte de su discurso público expone una negativa ante la actividad política y, al mismo tiempo, introduce ideas estereotípicas sobre la función social de las mujeres. Sin embargo, ello no me impide afirmar que estas autoras a través de su labor literaria —en este caso particular, el teatro— elaboraron personajes que no serían congruentes en su totalidad con la idea de la mujer que es «altar de la familia» o la mujer que «no reforma». Es muy probable entonces que en lo público opinasen de una manera específica, pero no pudieran a través de su literatura dejar de expresar otras ideas contrarias a sus declaraciones oficiales. Las heroínas de los dramas no serían expresiones de ideologías políticas de su contemporaneidad, sino figuras de patria que arremeterían en contra de un enemigo común: el español.

Desde este punto de vista, podrá imaginarse por qué me interesa tanto trabajar la hipótesis con teatro y no con otro género literario. El teatro es un medio, a diferencia de la poesía o la narrativa, que posee una recepción inmediata y crea espacios simbólicos más detectables. Por ello, en la hipótesis que sostendré en el ensayo se plantea también que el teatro que forjan estas dos autoras funcionaría como lo que Pierre Nora llama *Lieux de la memoire* (el lugar de la memoria). Entonces, en los siguientes párrafos, para la interpretación de los textos dramáticos, definiré los conceptos que he de emplear: memoria colectiva, lugar de la memoria y memorias subterráneas.

La *memoria colectiva* fue definida por el francés Maurice Halbwachs, en 1950, en el libro del mismo nombre. En sus páginas se puede encontrar como concepto la siguiente idea:

Podemos hablar de memoria colectiva cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en el que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo (2004, p. 35).

En otras palabras, retomando lo que anota Fernández Christlieb, la memoria colectiva es «el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado

por un determinado grupo, comunidad o sociedad» (1991, p. 98). De esta forma, las sociedades van constituyendo su memoria en torno a eventos que se trabajan para mantener los recuerdos en vigencia.

Por otra parte, la constitución de una cultura femenina, como explica Di Liscia (2007), se ha consolidado dentro de relaciones de subordinación, donde en general es difícil trabajar términos propios. Hay que remarcar, pues, que la memoria *oficial* se crea, recrea y almacena; se guarda a partir de códigos particulares, aprendidos y enseñados en la socialización. La memoria se construye a partir del auto reconocimiento y la valoración, pues, es lo que la sociedad ha plasmado en el pasado en una persona, cómo la ha condicionado o qué le ha posibilitado recordar. Si la memoria colectiva se produce y se *formula* sobre la base de lo que es hegemónico y se permite recordar, cuando se suscita un contenido que comunique algo distinto a lo que se ha establecido, la posibilidad de cambio empieza emerger ligeramente.

Entonces, no podemos negar que un proceso como el de la de reivindicación femenina no podía suceder dentro de la memoria nacional oficial que era, básicamente, masculina. Por ejemplo, en la época en la que Clorinda Matto y Carolina Freire escribían, lo que más se trataba de promover y motivar, desde las esferas políticas y sociales, era el «enorgullecimiento» nacional en el marco de las batallas por la Independencia. Y, ciertamente, en este momento histórico, las figuras de mujeres que hubiesen realizado algún acto patriótico se encontraban marginadas y acalladas bajo lo oficial. Conformaban, por ello, parte de la memoria de las excluidas en el ámbito público. Este tipo de figuras patrióticas pertenecían a lo que Pollack (2006) denomina como *memorias subterráneas* y, por ello, su reivindicación implicaba una lucha desde este espacio subterráneo. Pollack plantea que este tipo de memoria corresponde a la de aquellos grupos minoritarios que son constantemente silenciados por los dominantes, lo cual produce una dicotomía en conflicto. En efecto, la memoria colectiva oficial puede convertirse en un agente opresor y marginador. Así, las memorias subterráneas llevan a cabo su trabajo de subversión en el silencio y, de manera casi imperceptible, «afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados» (p. 18).

Se había señalado en párrafos precedentes que las dos obras teatrales generarían algo semejante al llamado *Lieux de la memoire*, pues, bien, este espacio estaría construido por dimensiones simbólicas y no materiales:

El concepto de *lieux de memoire* que conjuga las conmemoraciones que se desenvuelven en un espacio oficial nacional, en el que se identifican fechas, fiestas, ritos, héroes, gestas: ... *lieux de memoire* no se reduce a objetos puramente materiales, sino que es una noción abstracta, de dimensión simbólica, destinada a desentrañar la dimensión «rememoradora» de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales [...] Se trata de comprender la general del pasado en el presente [...] Lo que cuenta, repetimos, es el tipo de relación al pasado y la manera en que el presente lo utiliza y lo reconstruye, los objetos no son más que indicadores y signos de pista (Di Liscia, 2007, p. 46).

Para seguir explicando mi hipótesis, continuaré con el análisis de los textos dramáticos. Mi propuesta de lectura se centrará en la reelaboración que realizaron las escritoras en su teatro sobre sus respectivas tramas, protagonistas y otros añadidos que introdujeron. De esa forma, busco comprender qué es lo que, en el cuadro de generar una memoria colectiva, se expresó y expuso desde lo subterráneo.

La mártir María de Vellido

El primero, por un orden cronológico, será *María de Vellido* de Carolina Freire. Si se afirma que de *Hima-Sumac* no se ha trabajado mucho, sobre el teatro de Carolina y de esta obra, realmente existe escaso material. Sobre su pensamiento, vida y obra periodística la tesis histórica de María del Carmen Escala brinda conocimientos importantes para tomar en cuenta y que han sido útiles en el ensayo.

María de Vellido presenta una trama basada en el personaje histórico María Parado de Bellido y su muerte como mártir comprometida con la causa patriótica. Ella había nacido en Paras, Cangallo, hacia 1777. Sus padres fueron Fernando Parado, un criollo de ascendencia alto peruana, y Jacinta Jayo, una mujer posiblemente indígena. María era entonces una mestiza a cabalidad. Se casó con Mariano Bellido, con quien tuvo aproximadamente siete hijos, entre ellos Tomás, el muchacho que se alistó a las filas de la montonera patriota contra las tropas del virrey La Serna que estaban en Ayacucho, dirigidas por el general Carratalá. Es probable que a raíz de la participación de su hijo y, también, de su esposo, María Parado haya terminado involucrada en la lucha por la independencia. Hacia 1822, el general Carratalá se había dedicado a infundir terror por las zonas de Lucanas, Parinacochas y Páucar del Sara Sara. Tras regresar a Huamanga cayó en las manos de los realistas una carta que contenía información precisa sobre el movimiento de Carratalá. Si bien esta no estaba firmada, se consiguió determinar, luego de

emprender una labor de inteligencia, que la autora era María Parado y que iba dirigida a su marido. El 20 de marzo de 1822, María Parado fue apresada en su casa en Huamanga. Se le interrogó y se le exigió que diera los nombres de sus informantes. Como se negó a colaborar, fue condenada a muerte en un juicio sumario y, posteriormente, paseada por las cuatro esquinas de la Plaza de Armas de Huamanga, y en cada una de ellas se repitió la sentencia y fue conminada a hablar. Por último, la ejecutaron en la plazuela del Arco, altiva y renuente a delatar hasta el final³.

El texto dramático de Carolina Freire mantiene en esencia la idea del sacrificio de María; no obstante, agrega y modifica varios aspectos de la vida de esta heroína. La presencia de una hija llamada Isabel, por ejemplo. Ella tiene un amorío con un español, Felipe, miembro de la tropa realista, a quien se le ordenará después matar a María. Precisamente, el general Carratalá, que sí está presente y se muestra tan cruel como lo calificaban en la vida real, será quien dará esa orden. Cabe precisar que, dentro de la ficción, él es el padre de Felipe. De la misma manera, es muy destacable que el apellido paterno de María —Parado— se haya eliminado en su totalidad y solo se mantenga el de su marido, que tiene una breve participación hacia el final. Sin duda, estas reelaboraciones traen consigo una carga simbólica sumamente interesante.

El drama inicia con un parlamento entre Isabel y Felipe, en la casa de ella, en el cual el muchacho le pide hacer un esfuerzo por mantener el amor entre ambos, a pesar del conflicto de la independencia y de que él sea español. Isabel, con bastante firmeza, expresa la imposibilidad de que su relación perdure porque «vástago eres de tiranos / Qué á mi patria hacen esclava / solo con sangre se lava / ¡El crimen de tus hermanos!» (Freire, 1878, p. 4). Felipe no se rinde ante esto, e insiste contando sobre su llegada al Perú y cómo se sintió ahí. Entonces, Isabel le demanda que si quiere a esa tierra y la quiere a ella debe unirse al bando insurgente.

FELIPE: ¡Me pides una traición!

ISABEL: Un sacrificio te pido

FELIPE: ¡La dicha por el baldón!

ISABEL Felipe, ¿olvidas que soy una Vellido?

FELIPE: ¡Qué recuerdo!

ISABEL: Ese es el abismo / que a tragar va nuestro amor... (p. 6).

3 Toda la información al respecto puede revisarse en Zapata (2008).

Lo llamativo de esta escena es, pues, la relevancia que Isabel le da a su apellido. Ella despliega una fuerza comunicativa que, al ser enunciada en un primer momento por una mujer, adquiere una potencia de orden femenina. Isabel es una Vellido y su madre, también. Nada es más intenso que ese lazo con su patria, pero es un lazo que se contempla de modo particular. Posteriormente, ante la total negativa de Felipe, Isabel manifiesta: «tú lo has querido/ Nada existe entre los dos/ Barreras ha puesto Dios / Entre tú y una Vellido» (p. 6). De nuevo, estamos ante una apropiación del apellido del hombre que reafirma con una carga simbólica femenina. Ello se reitera cuando, tras verse Felipe en la necesidad de ocultarse por la llegada de María, ocurre la primera intervención de nuestra protagonista:

MARÍA: Si te falta guardián...

ISABEL: [Cielo benigno!]

MARÍA: Este brazo está fuerte, vigoroso... / *(aludiendo a Vellido)* ¡Él por la patria...yo por su apellido / ¿Comprendes Isabel?

ISABEL: Oh madre mía

MARÍA: En aras de un deber te sacrifico... (p. 7)

Avanzando en el argumento, María se reúne con miembros de los insurgentes y descubren a Felipe oculto en su casa. María se defiende de las sospechas de los colaboradores («¿Dudaís de una Vellido?»), y, cuando están a punto de apresar a Felipe, este huye por la interrupción de Isabel y alega que es su pareja. Felipe escapa hacia el general Carratalá y ocurre una escena que subraya la crueldad y rigidez del hombre mayor. Poco después, por medio del sacerdote Lanzón, el general se entera de la existencia de la carta de María, por lo que le ordena a Felipe matarla en las proximidades. Asimismo, en la escena IX del acto II, están el capitán Alvarado, la comitiva de oficiales y Carratalá reunidos para discutir sobre Vellido:

GENERAL: [...] Y en complot con la Vellido

Alguno lo ha denunciado [...] Hay un Judas, caballeros,

Que me vende como a Cristo... / Descubrirlo me prometo

Que es el pecho femenino / Arcón por el demás mezquino.

Para esconder tan secreto... (ruido de armas y voces dentro)

Ella se acerca...repito // Que al juzgarla habréis de ver

Que está sobre la mujer

La enormidad del delito (p. 26; cursivas mías).

Carratalá acusa la existencia de un traidor entre su gente, alguien que se haya aliado a la Vellido. Y, al mismo tiempo, pronuncia una afirmación que la autora se dedicará a contradecir con el desarrollo del resto de la historia: las mujeres,

por antonomasia, son los sujetos ideales para esconder secretos, ser traicioneras y cometer delitos. Esta es una idea que Octavio Paz en su libro *El laberinto de la soledad* (1998) aborda en uno de sus primeros capítulos. Paz especifica que dentro de la cultura mexicana (y que puede muy fácilmente encajar en el resto de Latinoamérica), la mujer es vista con un rasgo fatalista por su anatomía «abierta» como por su situación social, y está expuesta a toda clase de peligros, contra los que la moral ni la protección masculina pueden contrarrestar. El mal radica en ella misma; por su naturaleza es un ser «rajado», abierto, que puede significar riesgo para la estabilidad. Paz advierte que siempre la imagen de la «mala mujer» se muestra acompañada de la idea de actividad; por otro lado, en cambio, se encuentra la de la madre abnegada o la novia que espera, que son seres herméticos y estáticos. La mala mujer, la abierta, es la que actúa.

María de Vellido, no obstante, expresará por medio de su actitud, sus diálogos y exclamaciones, una negativa absoluta contra esta idea. María no traicionará a su pueblo, no dará nombres ni se dejará comprar, aunque le ofrezcan volver con sus hijos y familia. Tampoco temblará ni se mostrará vulnerable ante el enemigo.

GENERAL: (*a María*) Acercaos...aquí! ...sois la Vellido
¿Y en mi presencia no tembláis de miedo?
MARÍA: (*serena*) Solo tiembla el malvado...no lo he sido
Y altiva levantar la frente puedo....
[...] Sé amar y aborrecer...el odio ciego / Herencia del peruano envilecido
Creció a la par con el amante fuego / Desde que vino al mundo la Vellido
Impiedad y bajeza / *Vieron mis ojos en la raza extraña*
Mas me creo incapaz de tal hazaña
(*señalando del pecho*) ¡Que aquí no cupo nunca una vileza! (p. 27).

Carolina Freire, sin duda, pone un gran énfasis en relucir la no fragilidad de su protagonista, y atraviesa momentos emocionales con su hija Isabel y con Vellido, el esposo. En el acto III, cuando le permiten a Isabel ver a su madre, surge la palabra «ceder» que la manifiesta la muchacha, mostrándolo como una remota posibilidad para recuperar a su madre. María, en cambio, rechaza ese vocablo y le hace acordar de dónde proviene su sangre, volviendo a apropiarse completamente del apellido de Mariano y convirtiéndolo en su estandarte de lucha.

MARÍA: ¿Yo ceder? ¿Y tú lo dices?
Tú que la sangre de Vellido llevas,
No ves en pos del sacrificio mío

¿Una aurora lucir pura y serena?
No sabes que el martirio de los buenos
Es de la libertad triunfante enseña
Y el ¡ay! Que lanzan inocentes lábios
¿De los pueblos arranca el anatema? (p. 39)

Cuando Vellido trata también de salvarle —al final del acto III— entrando a su celda y vistiéndose de monje para que ella escape mientras él toma su lugar, María no puede concebir esta idea y le parece totalmente inútil, a pesar de los ruegos de su pareja por los hijos que aún la esperan. Escala explica que «con esta estrategia, Carolina se permite revelar a la mujer-patria cuya muerte significa la continuidad por la lucha de su libertad y simultáneamente como madre, dadora de vida; aunque margine su papel de madre biológica» (2015, p. 40). La protagonista le indica a Vellido que la verdadera manera de ayudarlo es ir donde el pueblo e incitarlos a rebelarse contra los reales y a sumarse a la insurgencia. Y así lo realiza el hombre junto con su hija, Isabel, que ya ha adoptado la posición de su progenitora.

Por otro lado, hay una cuestión que surge a lo largo de la lectura del texto teatral y que urge considerar: ¿existe una occidentalización hacia el personaje de María de Vellido? Propongo que no ocurre exactamente, pues María nunca niega en sus intervenciones el origen de su linaje. Más bien resalta la sangre que ella ha heredado, y es la sangre que denomina *ultrajada* en Cajamarca, aunque ello consigue de cierto modo hacer referencia más al ideal incaico que al indígena de su contemporaneidad.

MARÍA: Sin no naciera digna,
Si la sangre que corre por mis venas
No fuera la ultrajada en Cajamarca,
Bastarían tres siglos de cadenas
Y del esclavo la oprobiosa marca,
Para arrancar el corazón del peco
¡Si á tal secreto lo encontrara estrecho! (p. 27)

La alusión a Cajamarca es muy significativa en este parlamento, ya que presenta una regresión hacia el momento simbólico en el que se originó la subyugación de la colonia: es traer en un solo verso a la memoria del espectador lo que se consideraría el inicio del fin. María de Vellido, entonces, es una heroína de la patria que carga consigo la representatividad de grupos minoritarios. Su martirio, gracias a la transmisión que origina el teatro, se ha vuelto explícito y público para

los espectadores finiseculares. Como Pollack plantea «una vez que las memorias subterráneas logran invadir el espacio público, las reivindicaciones múltiples y difícilmente previsibles se acoplan a esa disputa de la memoria» (2006, p. 19). En efecto, una creación teatral como esta abre el espacio que requiere para insertar a un emblema femenino con fortaleza.

MARÍA: ¡Solo hay una verdad, esa ara santa!...
¡Solo hay una esperanza, la del cielo!...
¡Solo existe un amor, el de la patria!... (p. 30).

La princesa Hima- Sumac

En segundo lugar, analizaremos el caso de la reelaboración que Clorinda Matto formula para su texto. Es sabido que el argumento de su drama no es original, sino que desarrolla el mismo que se desprende de la novela corta de J.M Gorriti *El tesoro de los incas*, publicada en 1865. A su vez, cabe anotar que Gorriti utilizó como base una tradición que, hasta donde se ha podido averiguar, se encontraba plasmada en varios artículos de revistas de la época. Ello me hace pensar que en el plano de la oralidad también sería una tradición bastante popular y transmitida desde la época colonial, puesto que es una leyenda muy poderosa en el imaginario de la «conquista española».

El primer registro escrito de la historia del tesoro de los incas –que he tenido la posibilidad de conocer mas no revisar– fue firmado por el español Felipe de Pomares en una crónica del siglo XVI. Varios autores de finales del XIX citan esta crónica para contar la tradición, por ejemplo, en *El Ateneo* de Lima, en el volumen 4 (1887). También una cita mucho más antigua y anterior a la obra de Clorinda se encuentra en la *Revista Peruana*, en el volumen 2 (1879). Esta última versión, presentada en el artículo J. Eusebio de Llano Zapata dentro de la revista, será la versión que expondré en el ensayo:

Es tradición bien muy recibida en estas viviendas subterráneas se ocultaban grandes tesoros. No dificulto su creencia y respecto de haber sido el Cuzco en tiempo de los Incas el emporio de las riquezas del Perú. Fuera de que tenemos una noticia que hace presumible la verdad este depósito, pondré a la letra la relación del hecho que escribe Felipe de Pomares y cita así al señor Pinelo. «Es cosa muy averiguada y recibida por verdadera, que en esta fortaleza está una casa secreta, donde hay grandísimo tesoro, por estar en ella

todas las estatuas de los Incas hechas de oro: y el día de hoy es viva una señora que ha estado dentro de esta casa, llamada doña María de Esquivel, mujer del último Inca que ha habido en esta ciudad, á quien yo le he oído decir cómo fué llevada á verla y fue en esta manera. Que esta señora se casó con don Cárlo Inca, el cual no hacia ostentación de tan gran señor como era, y doña Maria le deshonraba algunas veces, y le decía que había sido engañada en casarse con un Indio pobre debajo de título de señor y de Inca, y tantas veces dijo esto que don Cárlos una noche la dijo, señora, quereis ver si soy pobre ó nó? Puestos veréis el tesoro que tengo que no le tiene mayor rey ni señor en el mundo, y tapándole los ojos con un pañuelo, le dió dos ó tres vueltas en torno, y luego tomándola de la mano, la llevó no mucho compas de tierra, y la destapó los ojos, y lo vió, y quedó espantada, porque dice no anduvo 200 pasos, y que bajó por unos escalones que no fueron muchos, y que cuando la destaparon, se halló en una sala grande cuadrada, y que en unos potros arrimados á las paredes, estaban todas estas figuras e los Incas, tan grandes como un muchacho de 12 años, y que eran muchas y todas de oro macizo, y había así mismo muchas vasijas de oro y de plata, como son cántaros, ollas, morteros y cubiletes, platos y escudillas, y *mutcas*, que son unos vasos llanos á modo de cazuelas donde les deban la salva, que es hecha de pimientos, á los Incas. Finalmente ella dice que es uno de los mayores tesoros del mundo (1879, 396-397).

La primera y única referencia que he hallado sobre la ubicación de la crónica de Pomares está en el reconocido libro *Los incas del Perú* de C. Markham, quien, al citar la historia, como una nota a pie, menciona lo siguiente: «Tradition told by Felipe de Pomares, Squier had a copy of the MS, which is in the British Museum» (1912, p. 219). No obstante, se ha podido verificar que este libro no se encuentra en la colección del Museo Británico como se detalla en la anotación. Definitivamente, sería interesante rastrear más esta fuente y quizá descubrir más sobre este texto inédito, pero ello ya sería objeto de otra investigación.

De este modo, no hay forma de no intuir que esta historia estuviese dentro del imaginario de Gorriti y de Clorinda, contada con los personajes históricos de Carlos Inca y su esposa. Lo cierto es que ambas tramas cambian en muchos aspectos. El más notorio: el personaje principal ha pasado de ser hombre a mujer. Se enfocan, pues, en jóvenes mujeres que descienden directamente de los incas y así son conocedoras del secreto. Las dos muchachas se enamoran perdidamente de galanes españoles que solo desean aprovecharse del oro y las persuaden (Berg, 2010). Ya no asistimos a un hostigado Carlos Inca, sino a una Rosaura y a una Hima-Sumac, quienes, tras cometer el error de revelar el secreto, posteriormente se ven en una situación de tortura hacia ellas y sus familias por parte de los españoles sedientos de oro. Esto las lleva a la muerte porque esta vez no dicen ni una palabra más. Curiosamente, de igual modo, ha cambiado el género del embaucador: ya no es la esposa española que deshonra; es ahora un soldado español.

La reelaboración y formación de un nuevo protagonismo femenino de estas historias nos invita a pensar en las intenciones de las escritoras.

Mary Berg compara el drama con la novela de Gorriti, y propone lo siguiente:

Más allá de estas similitudes sustanciales pero superficiales, los relatos de Gorriti y de Matto son muy distintos en su énfasis. La novela de Gorriti es un contraste romántico entre culturas, entre el amor juvenil apasionado de la joven y la avaricia materialista del español; está situada en algún momento no muy fijado poco después de la conquista, y termina trágicamente. La obra de Matto es un esfuerzo ambicioso para hacer algo más allá de contar de nuevo una leyenda (2010).

Efectivamente, como Berg explica más adelante, *Hima-Sumac*, de Clorinda Matto, deja de lado el sesgo romántico de la trama y enfatiza otro tipo de atributos en la obra de teatro. Para empezar, la ubica temporalmente en la época del reinado de Carlos III; es decir, hacia finales del siglo XVIII, exactamente en los años de la revolución de Túpac Amaru II. De hecho, Clorinda añade a esta figura histórica como un personaje muy particular. Túpac Amaru II, pues, se trataría del prometido de la princesa Hima-Sumac, quien está por partir a la lucha. Es curiosa la reelaboración de esta parte de la historia del Perú, pues Clorinda ha eliminado la figura de Micaela Bastidas y la reemplaza con la de una «princesa inca». Berg plantea que la escritora cuzqueña unifica a los dos Túpac Amaru que existieron en la realidad, en uno solo, con la intención de resaltar a este héroe indígena. Precisamente, un mártir de la patria que en los años finiseculares del siglo XIX ni se le mencionaba ni se le recordaba.

Este agregado de la trama, que no estaba ni en la crónica ni en la novela de Gorriti, posee unas características totalmente opuestas a las del español embaucador. Por ejemplo, es muy cálido y cariñoso con su prometida; se preocupa y sabe desconfiar. Pese a su poca participación y su pronta muerte en la revolución puede ganarse la aprobación del espectador rápidamente.

En cambio, Hima-Sumac, nuestra protagonista, si bien ha sido reelaborada por Clorinda, despliega una problematización que no se ha de obviar: ella, engañada por el español Gonzalo, revela la posición del tesoro de sus ancestros, lo cual la conduce a cometer el error trágico que determinará su martirio final. Por ende, ¿se puede afirmar que Hima-Sumac figura una imagen de heroína patriótica? ¿O es más bien la princesa un modelo de mujer «abierta» de la que hablaba Paz y mencionamos más adelante? Para responder estas interrogantes es necesario aclarar

que estamos ante una historia que se ha «melodramatizado» totalmente. Porque Hima-Sumac es, en efecto, un melodrama. Prueba de ello son sus personajes: «son “personae”, máscaras en su comportamiento y lenguaje, fuertemente codificadas e identificables de inmediato» (Thomasseau, 1989, p. 42). En otras palabras, sus características están marcadas por el maniqueísmo. Villanos ambiciosos, irracionales, deshonestos y una protagonista ingenua e inocente. La princesa Hima-Sumac encaja perfectamente en estos parámetros, la cual, ante la inexperiencia de la vida, se deja engañar fácilmente. De acuerdo con Thomasseau: «La característica fundamental de todos los héroes de melodrama es ser puros y sin mácula, y oponer a la negrura de los designios del malo una virtud sin claudicaciones» (p. 49).

Hima-Sumac, además, es acompañada de un personaje que la vigila, e incluso asesina al español Gonzalo antes que este hiciera algo peor: se trata de Kis-Kis, el leal vasallo de Túpac Amaru II. Kis-Kis es el compañero discreto y activo, que intenta solucionar lo que la princesa generó.

Hima-Sumac se halla en una disputa entre su amor por Gonzalo y la patria («Gonzalo y Túpac Amaru; mi amor y mi patria, el placer y los deberes, ¡ah! Ellos se disputan mi tranquilidad»), y cuando la vence la pasión y la necesidad de Gonzalo, caerá en cuenta no mucho después de su terrible equivocación. Por ello, hacia el acto III, se desvelan cuáles eran las verdaderas intenciones de Gonzalo, ahora muerto por Kis-Kis, y se aprisiona a la princesa y a su noble padre —una figura también del melodrama—. Hima-Sumac habrá de vivir las consecuencias de sus actos, y, sin embargo, en esta oportunidad sabrá de soportar las penurias, porque su alma se ha visto fortalecida a raíz del golpe de la traición. Nuestra heroína solo podía convertirse en tal si muere en el absoluto silencio y con la fortaleza emblemática del mártir. Pudo haber sido víctima de su vulnerabilidad (estuvo «rajada»), pero la condición de melodrama de su historia genera en el público una mayor aceptación de su error trágico y, probablemente, un sentimiento de compasión que impide juzgar a la princesa y, por el contrario, la ennoblece tras su muerte. Vale agregar que el paralelo de Hima-Sumac con las heroínas del melodrama sí provoca una occidentalización sobre la base de su semejanza que le permite acercarse más a la sensibilidad del espectador de la época que estaba habituado a los melodramas que llegaban desde Europa. Asimismo, tanto la ubicación temporal del drama como la revolución de Túpac Amaru, le dan a la obra y a Hima-Sumac

un matiz distinto al momento de su sacrificio, y crea otro paralelo de los héroes patrióticos que mueren antes de hablar.

Por ende, Clorinda destaca lo «subterráneo», como Túpac Amaru II o el protagonismo femenino de Hima-Sumac; pero debe mantener ciertos parámetros que corresponden a lo «oficial» para que su ingreso a lo público se produjese de un modo más sencillo y no implicara una gran dificultad.

Conclusiones

Después de realizar los análisis de ambos dramas, concluimos que las reelaboraciones de los personajes profundizan y exaltan miembros de grupos subalternos de manera muy eficaz. A simple vista parecen obras de poca relevancia y que no tendrían razón de por qué trascender; pero lo cierto es que en ellas encontramos los elementos necesarios que remiten al pasado no tan lejano y que lo traían como un presente necesario de reformulación. Las figuras femeninas, pues, cumplen muy bien su función de envolverse con el símbolo de lo patriótico, dignas de poder pasar a ser admiradas por quienes presenciaron las puestas en escenas. María de Vellido e Hima-Sumac fueron las imágenes literarias que se convirtieron en expresión de lo que se transmitía en la oficialidad. Ante lo masculino dominante, lo femenino sale a la luz como aquello que puede resistir y luchar por un mismo objetivo final. Por lo tanto, el teatro se desempeña como un modo de proyección de este lugar no material que motiva a la memoria y la exaltación de lo marginado, lo excluido, lo olvidado. El lugar de la memoria de Nora se vuelve, además de simbólico, totalmente dinámico, porque en él, durante el tiempo que hubiera durado la puesta en escena —y, seguramente, después de concluida esta—, habría provocado en el público una abertura hacia lo no expuesto por la cultura dominante. En definitiva: el teatro, ámbito tan natural y cotidiano en el siglo XIX, sirve para expresar lo que se opone a lo oficial.

Bibliografía

- Berg, Mary (2010). Pasión y nación en *Hima-Sumac* de Clorinda Matto de Turner. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pasion-y-nacion-en-hima-sumac-de-clorinda-matto-de-turner/html/ac20184c-48c2-11e0-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_o_
- Castañeda, Esther & Toguchi, Elizabeth (1999). Imagen de la mujer afroperuana en el teatro escrito por mujeres de los siglos XVIII y XIX. En Roland Forgues (comp.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Denegri, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos & Flora Tristán.
- Di Liscia, María Herminia (2007). Memorias de mujeres: un trabajo de empoderamiento. *Política y Cultura*, 28, 43-69.
- Escala, María del Carmen (2015). *El ángel de hogar y el ángel de guerra. El discurso patriótico maternal de Carolina Freyre de Jaimes y su afirmación nacionalista desde el diario La Patria, ad portas de la Ocupación de Lima (1844-1880)*. Tesis de pregrado. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fernández Christlieb, Pablo (1991). *El espíritu de la calle: psicología política de la cultura cotidiana*. Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- Freire, Carolina (1878). *María de Vellido: drama histórico en cuatro actos*. Tacna: Imprenta de La Revista del Sur.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lergo Martín, Inmaculada (2011). Mujer y literatura en el Perú del siglo XIX. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2, 58-62.
- Llano Zapata, Eusebio (1970). Arqueología peruana: inscripciones, medallas, edificios, templos, antigüedades y monumentos. En Duccio Bonavia & Rogger Ravines (comps.), *Arqueología peruana: precursores*. Lima: Casa de la Cultura.
- Markham, Clements (1912). *The Incas of Peru*. New York: Dutton.
- Matto de Turner, Clorinda (1892). *Hima-Sumac o el tesoro de los Incas*. Lima: Imprenta La Equitativa.

- Ortiz, Carolina (2007). El pensamiento político de Clorinda Matto de Turner. *Investigaciones Sociales*. XI(18), 379-397.
- Paz, Octavio (1998). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Llano Zapata, Eusebio (1879). Arqueología peruana: inscripciones, medallas, edificios, templos, antigüedades y monumentos. En *Revista Peruana*, ed. Carlos Paz Soldán, vol. 2, pp. 3394-398.
- Pollack, Michael (2006). *Memoria, olvido y silencio: la producción social e identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- Thomasseau, Jean-Marie (1989). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ward, Thomas (2010). Clorinda Matto de Turner y sus ideologías nacionales. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clorinda-matto-de-turner-y-sus-ideologias-nacionales/html/914d1b80-4f43-4309-bfc9-e06f95010787_6.html
- Zapata, Antonio (2008). *Historia y cultura de Ayacucho*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.