



Pasión y nación en «Hima-Sumac» de Clorinda Matto de Turner

Mary G. Berg

Unos cinco años antes de la publicación de su obra más famosa y notoria, *Aves sin nido* de 1889, el melodrama musical de Clorinda Matto de Turner, *Hima-Sumac*, provocó al público en varias producciones teatrales en Arequipa y Lima. Se estrenó en Arequipa el 16 de octubre de 1884; se representó una cantidad de veces, y luego fue montado en Lima en el nuevo teatro Olimpo el 27 de abril, 1888. Es una obra estrechamente relacionada con muchos de los problemas más ardientes de su día, que refleja las crisis y los conflictos de los años 80. Aquí se examinarán algunos de los muchos contextos dentro de los cuales *Hima-Sumac* se puede ver como un drama dentro del más amplio drama nacional donde se urgía redefinir la identidad peruana mientras terminaba la Guerra del Pacífico y las fuerzas militares chilenas se retiraban de su ocupación tan humillante del Perú -salieron de Arequipa solo algunos meses antes del estreno de la *Hima-Sumac* de Matto. Otras conexiones importantes entre *Hima-Sumac* y el Perú de los 80 son el énfasis en la importancia de la herencia incaica y la cultura quechua, la popularidad por un lado de óperas italianas y por otro de dramas rituales autóctonos ligados a la tradición oral quechua, y el sincretismo (o por lo menos fusión) cultural que aparentaba ofrecer una auto-definición única para los peruanos que anhelaban recuperar su orgullo nacional y distinguirse como totalmente distintos de los chilenos. *Hima-Sumac* es un ejemplo vivido del uso de la literatura, y específicamente del teatro, como escenario de auto-exploración, auto-revelación y también como una experiencia pública y colectiva de la articulación de características y valores nacionales.

Matto dice en el prefacio a *Hima-Sumac* que la obra está «basada en las tradiciones que como *El tesoro de los incas*, de la escritora argentina señora Gorriti, corren de boca en boca en mi país, y de cuyo relato he tomado algunos parlamentos con venia de su

autora». Matto así se aprovecha de la oportunidad para agradecer a su buena amiga Juana Manuela Gorriti, quien la animó en los primeros pasos de su carrera literaria; cuando Matto (ya a la edad de veinticinco una conocida escritora de tradiciones y de ensayos editoriales, y editora de *La Bolsa* de Cusco) visitó a Lima en 1877, fue recibida y acogida con entusiasmo por el grupo de amigos de Gorriti que se reunían regularmente en veladas. Se enfocaron en la presencia de Matto en una de las veladas, y celebraron sus logros literarios. La novela corta de Gorriti, *El tesoro de los incas*, publicado por primera vez en 1865, una de una serie de ficciones basadas en el folklore andino (y en los relatos del Inca Garcilaso de la Vega) evoca la leyenda del fabuloso tesoro subterráneo de los incas, cuyo existencia se ha mantenido como secreto por sus descendientes para evitar que los españoles lo descubran. Los tramas de las obras de Gorriti y de Matto se enfocan en mujeres jóvenes que son descendientes directas de los gobernantes incas y así conocedoras del secreto. Las dos jóvenes se enamoran perdidamente de galanes españoles que solo desean aprovecharse del oro. Cuando las autoridades españolas son informadas de la posibilidad de apoderarse del tesoro, las jóvenes y sus familias son detenidas y torturadas a muerte, pero resisten revelar la ubicación del oro. 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. La heroína de Gorriti se llama Rosalía, y aunque su padre conserva el nombre indígena de Yupanqui y de vez en cuando se interponen exclamaciones pintorescas («¡Hallpa-mama!» [90] o «¡Oh, gran 'Pachacamac'!» [131]) o se menciona la «piel cobriza», (91) la familia no revela cualidades distintivamente andinas. Es más bien una familia española idealizada en la tradición pastoril renacentista. En contraste, el texto de Matto está lleno de descripción específica y realista (plantas, animales, fiestas) y tantas palabras quechuas que Rosa Cuadros Falcón sintió que «Clorinda al escribir su drama pensaba en quechua, para traducir después cuidadosamente, las elegantes metáforas naturalistas, la galanura de frases i la riqueza expresiva de este dulce y tierno idioma. [...] Las palabras intraducibles prefirió dejarlas en su forma original» (147). Es una caracterización justa del texto de Matto, lleno de los sonidos y los sentimientos del quechua, con acotaciones de escena que indican la presencia de melodías de quena, y de yaravíes. Como se sabe, Matto habló y escribió quechua, dio discursos alentadores a las tropas (de soldados indígenas) de su amigo Cáceres, y tradujo el Nuevo Testamento al quechua para uso de misioneros protestantes. El quechua era para Matto un componente importante del Nuevo Perú que iba a surgir del caos y de la confusión nacional en que les dejaba el ejército chileno al partir. Mientras Gorriti quiere señalar que la familia andina en tan civilizada en todo sentido y mucho menos materialista que los conquistadores españoles, Matto da un paso más para decir que la cultura quechua es admirable y valiosa por su propia cuenta, y que bien puede ser superior en sus valores y en mejor sincronía con el ambiente andino que la cultura (o falta de cultura) de los españoles.

La «Rosalía» de Gorriti se transforma en la «Hima-Sumac» de la obra de Matto. El drama quechua, *Ollanta* o *Ollantay*, después de por lo menos un siglo de estrenos inmensamente populares a través del Perú andino, se publicó por primera vez en español en Lima en 1868, y se discutía mucho en el Perú y en Europa, donde rápidamente se publicó en muchas traducciones. Sin duda Matto habría leído la versión publicada en Cusco por su amigo José Fernández Nodal en 1874 (en quechua y español) de este

drama fundacional de la cultura andina peruana, una obra inmediatamente y permanentemente reconocida como «la obra maestra de la literatura quechua», según Julio Calvo Pérez (79) en su edición/análisis magistral de *Ollantay* de 1998. *Ollantay* es una épica patriótica, una celebración al valor, insurrección, liberalismo y a las vicisitudes de la fortuna, y también es el relato de una jovencita con coraje, Hima Sumac, que se atreve a denunciar la injusticia. Es Hima Sumac quien revela la verdad al nuevo Inca, Túpac-Yupanqui, y logra liberar a su madre encarcelada y reuniría con su esposo, Ollanta, que es restaurado a favor después de diez años de exilio. Representaciones públicas del drama *Ollantay* eran polémicas en el Perú tanto en el siglo 18 como en el 19. Justamente en el pueblo (Tinta) donde vivía Clorinda Matto antes de mudarse a Arequipa en 1884 para ser la editora del periódico diario *La Bolsa*, Túpac Amaru, el jefe de la gran rebelión de 1780, presidió sobre la «ejecución del odiado corregidor Antonio de Arriaga en el poblado de Tinta, de donde era cura Antonio Valdez, amigo de Túpac Amaru, quien hizo representar ante el jefe de la insurrección indígena el *Ollanta*... Para evitar otras insurrecciones indígenas, las autoridades españolas prohibieron todo lo que trajera el recuerdo del pasado incaico; la representación del Ollanta no volvió a producirse» (Ripoll, 423). La representación de *Ollantay* también se prohibía durante la Guerra del Pacífico, y Matto estaba bien consciente de la resonancia inflamatoria de su mención. En *Hima-Sumac*, el telón abre para revelar «un peñón con el retrato del Inca Ollanta» (3). La resurrección de Hima-Sumac como heroína de la resistencia indígena a la presencia invasora y represiva de los extranjeros parece haber sido un reto al público. Y como héroe de su drama, y esposo prometido de Hima-Sumac, Matto escogió el símbolo más famoso y notorio de la rebelión indígena: Túpac Amaru. *Hima-Sumac*, dice Matto, «recuerda una de las épocas gloriosas para el Perú que subyugado por el poder castellano tuvo la inspiración de libertad en el cerebro de Túpac-Amaru» (3). Se indica que el drama tiene lugar durante el reino de Carlos III, en 1780-81, pero es evidente inmediatamente que Matto reúne Túpac Amaru I (del momento de la conquista) y Túpac Amaru II. Se dramatiza un triángulo amoroso. La heroína joven, indígena -«princesa peruana», la llama Matto- que es la novia prometida del guerrero quechua, Túpac-Amaru, se enamora de un español avaro y doble que solo se interesa en usarla para ganar acceso a las criptas famosas del tesoro incaico, perdidas de vista desde la muerte de Atahualpa. Hima-Sumac está escindida entre su deseo de preservar su lealtad a Túpac-Amaru, que se marcha a una batalla decisiva y necesita su apoyo, y su vulnerabilidad involuntaria a las seducciones del español, que no puede resistir. Entonces tiene que vivir (en este caso, morir) con las consecuencias de su equivocado juicio. Su padre y Kis-kis, el teniente leal de Túpac-Amaru [personaje que proviene de *La muerte de Atahualpa*, el otro drama famosísimo de la época], le protegen lo mejor que pueden, y logran evitar la pérdida del tesoro de los Incas al matar al español infame, pero -justamente en el momento cuando Túpac-Amaru pierde sus últimas batallas- todos son detenidos por las autoridades españolas y mueren bajo tortura por no revelar su secreto. Los españoles justifican su materialismo cruel diciéndole a la familia indígena que es torturada «para castigar en vosotros los estragos que los soldados del rey y los nuestros sufren de parte de los indios capitaneados por el rebelde Túpac-Amaru» (68-69) pero la verdad es que es el oro que los motiva. Al contrario, para los descendientes de los Incas, en contraste, es cuestión de su nación y de su honor nacional. Hima-Sumac muere segura que «¡[...] 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!» (80-81). Su padre también está seguro que vendrán mejores días, que «el Padre Sol alumbrará alguna vez el día en que [...] [nuestros] 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 a través de los siglos!» (81) Mueren casi todos: Túpac-Amaru y sus seguidores, *guerreros*, son aniquilados por el ejército español, compuesto de meros *soldados*. Pero los «verdaderos peruanos», antes de morir, también han masacrado a sus enemigos, mientras Hima-Sumac y su familia sufren y mueren bajo las torturas de oficiales españoles avarientos. Los mensajes finales subrayan que vale la pena morir por una causa, y que hay que mantener la fe en el «corazón peruano, corazón de fuego, alma pura [que] aún puede creer y amar!» (82).

Es importante recordar que esto es teatro musical, en la tradición de *Ollantay*, y también en la tradición de la ópera lírica que tenía tantas representaciones inmensamente populares en los años 70, la más famosa de las cuales era *Il Guarany* de 1870 de Carlos Gomes. Hasta ciudades como Iquitos y Manaus construyeron grandes teatros de ópera (el de Iquitos diseñado por Eiffel) y había muchas producciones operáticas en las ciudades principales. Varias compañías europeas de ópera hacían giras frecuentes. Las acotaciones de escena de la *Hima-Sumac* de Matto no nos dejan olvidarnos de la importancia de la dimensión musical. La campaña de Túpac-Amaru subyace en toda la obra, y en cinco escenas distintas «se oye toque de tamboril guerrero» (16, 18, 30, 31, 38). En dos escenas el sonido de los ejércitos que marchan (66, 67) ocupa un lugar prominente en la representación. Las melodías europeas se contrastan con los momentos de emoción indígena más pura e intensa donde se indica que se oye «un yaraví tocado en quena» (12) o «se oye el yaraví de dos quenás» (61) y al final donde «desde el comienzo de este solo tocarán adentro, dos quenás» (83). Aunque el drama se escribió casi todo en prosa con tono conversacional, hay segmentos de retórica declamatoria donde se aclaran los detalles históricos, y también se incluyen canciones. En el centro mismo del drama hay una escena larga donde el teniente de Túpac Amaru, Kis-Kis, insta a los guerreros a «pelear por la causa santa de la libertad. Marchad y entonemos el himno de los libres» (41), y las direcciones indican que «estos versos compuestos por el Sr. Caro, música del señor Emilio G. Amézaga, serán cantados en coro» (41). El «Himno de los libres» es vivo, y su uso en el centro del drama es parecido a la presencia del himno nacional peruano en la producción sumamente popular de los 70, *La muerte de Atahualpa*. En la obra de Matto y en *La muerte de Atahualpa*, cuando todos los actores unen sus voces en un himno patriótico que declara la libertad del espíritu humano, se dramatiza la celebración de la resistencia a cualquier poder que pueda ser superior militarmente pero incapaz de erradicar los gérmenes o semillas de libertad que algún día triunfarán.

Para lograr más efecto emocional y también para universalizar este momento sincrético que representa todo momento de la historia, ambas obras, *La muerte de Atahualpa* y *Hima-Sumac* combinan ingredientes de varias tradiciones y épocas históricas. El personaje de Túpac-Amaru en la obra de Matto es una fusión del último de los Incas resistentes, el Túpac Amaru ejecutado en la Plaza de Armas de Cusco en 1572 y el Túpac Amaru de la gran rebelión, ejecutado en la Plaza de Armas de Cusco en mayo de 1781. El momento temporal en la obra de Matto así varía entre la conquista y el s. 18, y termina con la esperanza profética de Hima-Sumac mientras se muere de que «mi sangre irá a fructificar el árbol de la libertad junto con la de Túpac-Amaru padre e hijo» (80), uniendo así a los dos Túpac-Amarus en un padre e hijo que son indivisibles. La tradición cristiana ofrece solo un Hijo que ha muerto para la humanidad. La historia andina aquí ofrece dos, padre e hijo, y cuatro siglos de sufrimiento y de esperanza. Las referencias religiosas cristianas e indígenas también se sincretizan. Mientras en *La*

muerte de Atahualpa, la conversión a la fe cristiana es asunto de importancia, en *Hima-Sumac* ni se menciona, pero queda claro que las oraciones y referencias extensivas a Pachacamac o al «Padre Sol» son paralelos y equivalentes a las referencias españolas al único verdadero dios. Las libertades dramáticas de la ópera lírica, en las importaciones de Francia e Italia, en combinación con la tradición poderosa del teatro quechua popular proporcionan a Matto un arsenal extenso de retórica política y emocional que ella emplea en esta obra para dramatizar su promoción y celebración de la unidad nacional.

Hacia falta la unidad nacional en esta época triste de la derrota del Perú por Chile. La sierra central, tanto como Lima, habían sido ocupadas repetidamente por tropas chilenas entre 1881 y agosto de 1884 (Manrique, 24). Para confrontar al enemigo invasor, el General Andrés Avelino Cáceres, buen amigo de Clorinda Matto, había organizado el Ejército del Centro, reconstituido varias veces durante esos años. Gran parte de los soldados reclutados para la *Campaña de la Resistencia* entre 1881 y 1884 eran de comunidades indígenas, y varios historiadores como Nelson Manrique han descrito ampliamente los cambios profundos en la dinámica criolla/indígena durante estos años como resultado de las experiencias con la *Campaña*, cuando los que Matto aquí denomina los «verdaderos peruanos» eran casi los únicos que luchaban valerosamente por su patria, y cuando, en la humillación profunda de la pérdida de la guerra, el coraje de estos patriotas simbolizaba todo lo mejor y más auténtico del Perú. Nos recuerda, también, que en el momento de la independencia en 1821, San Martín mandó que se usara «peruano» en vez de «indio» en los documentos oficiales (Burkholder, 325). Aunque ya había terminado la guerra en octubre de 1884 cuando *Hima-Sumac* se estrenó en Arequipa, era todavía muy evidente la derrota del Perú; en el drama de Matto, Túpac-Amaru pierde una y otra vez, Túpac Amaru I en la conquista española, Túpac Amaru II en 1781 (y por extensión, las brigadas Túpac Amaru contra los chilenos en los 80). Pero el mensaje es también que el espíritu peruano triunfará. En el «Himno de los libres» en medio de *Hima-Sumac*, todos cantan de como cuando oyen el bombardeo de los cañones, los peruanos libres se reúnen para defender a su patria «como el Sol libre». Se mueren en batalla, pero mueren libres y son sepultados en una «tumba libre». Los últimos versos celebran esta tumba libre:

Sobre ella el cóndor bajará del cielo
Sobre ella el cóndor que en las cumbres vive,
Dará sus pollos y armará su nido
¡Ignoto y libre!

(41-42)

Estos nuevos cóndores no serán aves sin nido; tendrán el amparo de las tumbas de los que se han sacrificado para que ellos tengan libertad. Las palabras del himno no son de Clorinda Matto, claro -ella las atribuye al Sr. Caro- pero la imagen de las *aves con nido* concuerda con el título tan conocido de la novela muy posiblemente ya escrita en esta época. Si la producción de este drama se organizó rápidamente, para celebrar la partida de los chilenos, es bien interesante ver cuáles elementos ella consideró

esenciales. Toma prestado de su buena amiga Juana Manuela Gorriti la trama del tesoro escondido de los Incas que le proporciona el esquema básico de peruanos buenos contra forasteros malos. Los buenos peruanos que protegen su tesoro subterráneo contra los forasteros malos que quieren robar el tesoro. Podría ser o la conquista o la Guerra del Pacífico, pero Matto lo complica al involucrar a la Hima-Sumac de *Ollantay* y a la vez sustituir al Atahualpa tradicional por el doble Túpac Amara. Aquí entran las discusiones de utopismo andino de Flores Galindo en *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Matto celebra la resistencia indígena a los forasteros invasores durante cuatro siglos, y une las causas del Perú quechua a las causas de la nación peruana de los 1880. Que yo sepa, ningún crítico que escribió sobre el drama en esa época comentó sus mensajes patrióticos ni mencionó su exaltación a los peruanos indígenas andinos. En Arequipa, *La Bolsa*, el periódico de Matto, alabó la obra y su representación: «en efecto palcos, cobachas, ocultos, platea y casuela estuvieron completamente llenos de gente» (citado en Küppers, 171). Cada representación de la obra fue acompañada por otros estrenos; el 16 de octubre, por ejemplo, también se representó una obra de un acto de Eloy Perillán Buxó (que luego escribió para *El Perú Ilustrado* cuando Matto era directora), y la novelista María Nieves y Bustamante y su hermana se estrenaron como cantantes. Era María Nieves quien escribió con tanto entusiasmo de *Hima-Sumac* en *La Bolsa*. Para la segunda representación de *Hima-Sumac*, Felicitas Amelia Meza compuso un vals titulado «Hima-Sumac» que se incorporó en el drama pero también tuvo popularidad por su propia cuenta. En Lima en 1888, más música se añadió, y la obra fue más diversamente reseñada. Algo curioso es que el mismo *El Perú Ilustrado* comentó que: «La ejecución ha sido menos que regular, lamentándose tanto la falta de ensayos, como la deficiencia de cualidades en algunos de los actores; circunstancias ambas bastantes, no solamente para que pasen desapercibidas verdaderas bellezas, sino para que desmerezca el mejor drama... Hima-Sumac a pesar de mala ejecución fue bastante aplaudido i el público llamó a la escena a la autora, la cual no estaba en el teatro» (Cuadros Falcón, 147). F. Gerardo Chaves, en su introducción a la edición de 1892 de *Hima-Sumac*, también omite toda discusión del elemento pro-indígena de la obra. Protesta un poco contra las libertades que toma Matto con modelos clásicos, pero sí entiende que lo que hace ella es ofrecer una lección en como «apreciar lo que es el patriotismo» (12) y comenta que el lenguaje de Matto «está salpicado de lindos peruanismos en muchas escenas de todos los actos» (17) aunque le entristece que ella escriba en prosa, porque «habríamos deseado que la poetisa hubiera traducido su drama al idioma de Calderón» (18).

Durante los quinientos años de la historia moderna del Perú, escritores peruanos han intentado explorar cómo unir las culturas y creencias indígenas y españolas: cómo unir los dos Perús. Del Inca Garcilaso de la Vega a Ciro Alegría, José María Arguedas, y Mario Vargas Llosa, escritores peruanos han buscado puentes entre las dos culturas y con frecuencia han terminado, como Laura Riesco en su *Ximena de dos caminos*, en dualismo, en los *dos caminos* que se mantienen distintos y bastante separados al fluir a través de los años. En todos sus escritos prolíficos, Clorinda Matto de Turner quiso recordarles a sus lectores de la importancia para todo peruano de respetar, apreciar y valorizar la herencia indígena y la cultura quechua, aunque solo en *Hima-Sumac* proclama que solo los descendientes de Hima-Sumac y Túpac-Amaru son los «verdaderos peruanos».

Obras citadas

- BERG, Mary G. «Clorinda Matto de Turner (1852-1909)». *Escritoras de Hispanoamérica: Una guía bio-bibliográfica*. Ed. Diane E. Marting. Bogotá: Siglo Veintiuno, 1990. 309-22.
- BURKHOLDER, Mark A. and Lyman L. JOHNSON, *Colonial Latin America*. NY/Oxford: Oxford UP, 1998.
- CALVO PÉREZ, Julio. *Ollantay: Edición crítica de la obra anónima quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1998.
- CUADROS FALCÓN, Rosa. *Clorinda Matto de Turner*. Tesis Univ. Católica del Perú, 1937.
- FERNÁNDEZ NODAL, José. *Elementos de gramática quichua ó Idioma de los Yncas*. Cuzco: Bajo los auspicios de La Redentora, Sociedad de Filántropos para mejorar la suerte de los Aborígenes Peruanos, 1873. Incluye «Los vínculos de Ollanta y Cusi-Kcuyllor, ó el rigor de un padre y magnanimidad de un monarca» 417-41. Este libro incluye solamente el texto quechua de *Ollanta*, pero una versión en castellano se publicó en Ayacucho (sin fecha) bajo el mismo título.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987.
- GORRITI, Juana Manuela. *El tesoro de los incas*. Vol. II of *Sueños y realidades*. Buenos Aires: Casavalle, 1865. 89-132.
- KÜPPERS, Gabriela. *Peruanische Autorinnen vor der Jahrhundertwende: Literatur und Publistik als Emanzipationsprojekt bei Clorinda Matto de Turner*. Frankfurt am Main: Lang, 1989.
- KUSS, Malena. «La primera representación de *La muerte de Atahualpa* en el teatro lírico: historia y ficción». *Historia, memoria y ficción*. Ed. Moisés Lemlij and Luis Milliones. Lima: Biblioteca de Psicoanálisis and Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996. 530-47.
- MANRIQUE, Nelson. *Yawar mayu. Sociedades terratenientes serranas 1879-1910*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos and DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1988.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1889.
- ——. *Hima-Sumac. Drama en tres actos y en prosa*. Lima: Imp. «La Equitativa», 1892. También apareció en Lima: Servicio de Publicaciones el Teatro Universitario, 1959. Y señalizada en *El Perú Ilustrado* en 1890.
- RIESCO, Laura. *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa, 1994.
- RIPOLL, Carlos, and Andrés Valdespino. *Teatro hispanoamericano. Antología crítica. I. Época colonial*. New York: Anaya, 1972. Introducción a *Ollanta* 421-26. *Ollanta* 427-55.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

