

La muerte fecunda del indígena:
Las ventriloquias del teatro latinoamericano del siglo XIX

de Mary Biggs

Dirigida por Martín Gaspar

Tesis presentada en cumplimiento parcial de los requisitos de la especialización de español

Departamento de Español

Bryn Mawr College

Mayo 2015

Gracias:

A Sra. Nuria y Sra. Marbrey por enseñarme español;

To Ms. C. for teaching me how to research;

A Marisa Arellano por su colaboración;

To Bethany Schneider for helping me to realize this was a topic people could write about;

A Rosi Song por leerlo, y a Martín Gaspar por sus comentarios, su apoyo, y por escuchar;

A mis amigos por escuchar también, y por las notas en mi cubículo, y por todo, ya sabéis;

And to my parents, whose words and support and love inspire me in this thing, as in all things.

La escena final de *Xóchitl* no parece provocar grandes actos patrióticos, ni inspirar ningún sentimiento nacionalista. Xóchitl, la mujer azteca del título de esta obra publicada en México en 1878, está muriendo de una herida autoinfligida, y Hernán Cortés observa, incapaz de ayudarla. Los espectadores han aprendido en la escena anterior que el amante español de Xóchitl ha muerto, y que este amante era un hijo ilegítimo de Cortés. Consternado y afectado por remordimiento, Cortés promete construir un hospital y un monasterio en recuerdo de su hijo muerto y la mujer que le amó. Flanqueados por Bernal Díaz y Doña Marina—dos figuras históricas muy bien conocidas—Cortés y Xóchitl hablan con palabras apasionadas pero desalentadas. Hay una revelación insospechada—que Xóchitl es hermana de Cuauhtemoc—y resignación ante la muerte:

Xóchitl: Adiós, padre
 Cortés: ¡Hija mía!
 [...]
 Xóchitl: ¡Morir con él!... ¡qué alegría!
 Cortés: ¡Cuanto males mi furor
 Te causó, niña adorada!
 Tu patria ves aherrojada,
 Y muerto miras tu amor.
 Tal vez mi nombre maldito
 Oiga la posteridad...
 Ruegue por mí tu piedad...
 ¡Qué! ¿conquistar es delito?
 Xóchitl: Lo hicisteis por vuestro Dios;
 Lo hicisteis por vuestro Rey:
 De estos tiempos es la ley...
 Al tiempo culpo, no á vos.
 Mañana vuestros errores
 Perdonarán con razón...
 [...]
 Lloro, padre mío, llora...
 Abre tu cielo Tlaloc,
 Abre tus jardines bellos,
 Que va a descansar en ellos
 La hermana de Cuauhtemoc.
 Cortés: ¿De Cuauhtemoc?
 Xóchitl: De mi vida
 Era el secreto... yo muero
 Con una raza... tu acero,
 Señor, fue el arma homicida...(Chavero 101-3)

Esta escena melodramática típica incluye aún un gesto característico del melodrama: la anagnórisis. Pero esta conversación, llena de muerte, remordimiento, y consuelo mutuo, no es tan íntima ni improductiva como parece: en ella se les sugiere a los espectadores decimonónicos una posible nueva identidad nacional basada en una legitimidad sacada, irónicamente, de una historia pre-nacional. Están aquí, en el intercambio entre una mujer indígena, ficticia, y muriendo, y un conquistador español, real, que la sobrevivirá, en que se puede ver claramente los resultados de un siglo de trabajo cultural en el servicio ansioso de legitimar la presencia de los españoles y sus descendientes en el Nuevo Mundo. En este ensayo, sostendré que las emociones representadas y provocadas en y por obras de teatro como *Xóchitl* funcionan como mecanismos para crear, organizar, y reclamar el derecho de un lugar en el Nuevo Mundo para las élites criollas basado en una legitimidad conectada íntimamente con los indígenas americanos. El ofuscar de la culpabilidad y la redención presente en la escena arriba, junto con la simbolización de una raza entera con una mujer específica, y el lenguaje de la familia utilizado por Cortés y Xóchitl contribuye a posicionar las figuras en una relación de propiedad y legitimidad que permite que específicamente Xóchitl otorgue el Nuevo Mundo, y Cortés lo reciba. Las tales emociones y configuraciones que parecen estar estancadas en una tragedia, como la tristeza sobre la muerte y el remordimiento en la culpabilidad, son los mecanismos por los que Cortés se convierte en una figura efectiva para contener y ejercer esta legitimidad que le transmite Xóchitl.

Doris Sommer caracteriza la literatura latinoamericana del siglo XIX como intentos “seducir” a la nueva sociedad civil y “ficciones fundacionales” que servían como una educación sentimental del público. Representaban la consolidación segura de un país nuevo y basaban la ideología política y colectiva en el amor heterosexual de la familia nuclear (6). Las alegorías pintadas en las novelas populares postindependentistas encarnan las tensiones sociales y las

disputas políticas en los personajes de la trama, y resuelven estas tensiones a través de matrimonios fecundos y resoluciones personales felices (5, 18). En las bodas entre figuras que encarnan regiones divididas, o grupos de personas antagónicas, las luchas de los países nuevos son resueltas y el futuro de la nación queda asegurado. Las sociedades nuevas son engendradas en los cuerpos alegóricos de los personajes. Pero curiosamente algo muy distinto, incluso opuesto, a lo que describe Sommer ocurre en varias obras del teatro decimonónico. *Guatimoc*, *Hima-Sumac*, *Quetzalcóatl*, y *Xóchitl* no terminan con el casamiento, el mestizaje y la fecundidad, y una proyección al futuro, sino con muertes, sufrimiento y una reflexión sobre el pasado.

Según estas obras, es en estos elementos trágicos—la muerte, el remordimiento, la tristeza, la pérdida—que la sociedad nueva tiene que basarse, y sólo allí puede imaginarse en relación con el pasado indígena. Empezaré con una exploración del papel de la escritura trágica—de hecho, de toda la literatura—como base para una identidad nacional, y luego me moveré al campo del teatro y el pasado como lugares fecundos en la creación de un nacionalismo colaborativo a través de la memoria, y la mitología, colectivas. Al explorar cada obra, intentaré mostrar que no se trata simplemente de refundiciones didácticas de un pasado nacional problemático, o interpretaciones nacionalistas de una conquista; son también intentos estratégicos de redimir los surgimientos de naciones fundadas en el pillaje y el genocidio y otorgan una legitimidad a los descendientes de los conquistadores basada en una valoración y una redención de los conquistados. En su libro, *The Return of the Indian*, Rebecca Earle nota un doble discurso sobre los indios en la retórica independentista: mientras el indio pre-Conquista fue usado como símbolo y antepasado de las nuevas naciones, los republicanos describían los indígenas contemporáneas del siglo XIX como caídos, deshonrados por siglos de opresión española, y así incapaces de existir como ciudadanos completos (41). Estas obras decimonónicas

no solamente expresan esta ideología, sino también muestran claramente cómo se representó y propagó.

En la representación de lo que Benedict Anderson llama “ventriloquia reversa,” las voces de los imperios indígenas conquistados se manifiestan en el escenario para legitimar el patriotismo criollo, aún mientras la gente indígena continuamente se elimina, se separa, se extracta del mundo real y relevante (198). En la exhumación teatral de los cuerpos indígenas imperiales, se produce un tipo de vampirismo de los cuerpos indígenas por parte de los cuerpos blancos que a la vez legitiman y desaparecen, erradican y otorgan, y deja a los indígenas espectrales y los blancos vivos con una legitimidad política y social.

El texto de la nación: Buscando una historia

Las guerras de independencia a lo largo del continente necesitaban justificaciones ideológicas, y con la independencia, nuevas identidades se hacían necesarias para crear y afianzar a los nuevos países. Simón Bolívar, escribiendo a un europeo en 1815, expresó este sentimiento de manera precisa:

“...No somos indios, ni europeos, sino una especie mezcla entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar en éstos a los del país, y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallemos en el caso más extraordinario y complicado...” (Bolívar 53).

La necesidad de nuevas maneras de identificación fue tanto política como cultural, y se puede ver, desde un punto de vista, como una estrategia muy evidente en las victorias americanas. Los derechos en disputa a que Bolívar refiere, junto con el “caso extraordinario” en que él y otros latinoamericanos criollos se hallaban, tuvieron todo que ver con la dificultad eterna de los estados postcoloniales que, al romper las ataduras con el poder colonial, repentinamente se quedan sin una justificación legal sólida para su presencia en la tierra conquistada. Aunque las guerras independentistas, a pesar de su retórica de liberación y metas del cambio profundo, en

realidad no afectaban mucho la vida diaria de la gente común, sus efectos se pueden ver claramente en las ideologías que venían de ellas, y los cambios intelectuales que provocaban: cambios necesarios para legitimar una presencia europea en países que habían rechazado violentamente el poder europeo (Bushnell 38).

Es indispensable recordar el papel importante del letrado y de la literatura en las construcciones de las nacionalidades en el siglo XIX. Benedict Anderson se enfoca en este tema en su libro fundacional *Imagined Communities*, en que subraya la importancia de la escritura en la creación de lo que se considera naciones modernas. Él mantiene que en las transformaciones de colonias españolas a países independientes, las organizaciones administrativas tenían que crear significado para definir y legitimar las fronteras arbitrarias entre países nuevos que son “emotionally plausible” (Anderson 51, 53). Clifford Geertz, otro teórico antropólogo, expone que “states must also express, envehicle, embody, or somehow dramatize themselves in order to be actual” (Inglis 160). La existencia, la autenticidad, de un estado, por lo tanto, se vincula con la expresión de este estado en otra esfera de lo imaginado, lo sentido, y lo dramatizado, y es por lo tanto necesario ilustrar, enseñar a la gente de la nueva nación cómo estar, cómo sentir (Sommer 9). El tal acto de escribir, de publicar libros sobre cómo ser un ciudadano, se veía como un acto profundamente político, y por lo tanto muchas novelas se vuelven mecanismos cruciales en la construcción de la identidad del ciudadano. La creación de una nación y la búsqueda de un cuerpo de literatura nacional que pueda sustentar ese estado en el imaginario van el paralelo en las Américas hasta tal punto que uno es casi indistinguible del otro.

El uso de la tragedia es menos claro, especialmente tragedias como las obras que examino, en que los jóvenes mueren en vez de tener hijos, y el futuro parece terminar antes de

que empiece. Pero Fernando González Cajiao rescata una cita de Isidoro Laverde Amaya que puede servirnos de punto de partida:

Las tragedias fueron las llamadas a formar el gusto del público, y en los patéticos asuntos de muchas de ellas debió engendrarse ese apego por la libertad que desde largos años atrás viene siendo el sello distintivo del carácter bogotano. (166)

Él escribe desde un punto de vista colombiano, pero su análisis de la tragedia es notable, y se puede generalizar para hablar del resto del continente. La tristeza que viene de la tragedia, parece, no es completamente inútil, estancada, sino puede provocar un “apego por la libertad” que claramente habría sido muy importante para los escritores del siglo XIX. El pasado, también, o por lo menos la memoria del pasado, emerge como un espacio productivo en un estudio reciente sobre la memoria y la contra memoria:

We can say...that identity depends on memory, whether we mean that by a core self that remembers its earlier states or, poststructurally, the narratives that construct (and deconstruct) identities by comparing “once upon a time” and “here and now.” (Starn y Davis 4)

La memoria—es decir, la presencia del pasado en el presente—es un aspecto fundamental de la construcción de una nación, así como las emociones. En su estudio sobre “emociones políticas”, Nussbaum describe el amor patriótico como un sentimiento fundado no solamente en la nación como un principio abstracto, sino también en la concepción de la nación como una entidad particular, con una historia específica, que incorpora a algunos y excluye a otros (207). En el siglo XIX, la historia se utilizó no solamente para instigar un sentimiento patriótico, sino también para dar a un país un carácter único esencial en la consolidación de la política y la creación de ciudadanos buenos (Earle, *The Return of the Indian* 100). Estas lecturas permiten plantear el análisis sobre ejes que desarrollaré más adelante. Por ahora, lo que queda en claro es que la tragedia—a pesar de evocar emociones como la resignación y el desconsuelo—se puede utilizar como un mecanismo efectivo para crear memorias, emociones y hasta objetivos políticos comunes a la nación.

“Una escuela de costumbres”: El espacio del escenario

Para mi argumento, entonces, me enfoco específicamente en obras que se localizan en el pasado americano como ejemplos paradigmáticos de esta tendencia de utilizar una historia (en ambos sentidos de la palabra) para crear una identidad nacional. Aún más significancia, sin embargo, se puede encontrar en la forma teatral de estas obras: el espacio del escenario, en ese momento como ahora, existió como espacio público muy poderoso, y profundamente político. El siglo XIX en muchos países latinoamericanos vio la transformación del teatro de un “serrallo de prostitución” a una “escuela de costumbres” muy valiosa, y la importancia del escenario como espacio político creció en consecuencia (Galindo 36). Como las novelas sentimentales, el teatro sirvió para educar al espectador en la ideología esencial ser un ciudadano bueno (38). El espacio del teatro permitía el ejercicio de normas culturales, tal como la exhibición del poder cívico o municipal, y reflejaba y promovía las normas sociales (Taylor 10). Además, si el acto de asistir al teatro organizaba los cuerpos de los ciudadanos, lo que se actualiza en el escenario podía organizar sentimientos colectivos para crear un patriotismo común, una comunidad anhelada. “El teatro jamás ha sido ajeno... a la historia política del país; los patriotas fueron todos fervientes espectadores e incluso, en ocasiones, participantes en calidad de autores o actores” (González 165). Encinas cita a Ileana Diéguez, que define la “‘performance’ de gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos” como un aspecto crucial de la construcción de esa esfera pública (126). El trabajo del teatro, entonces, es doble: en la experiencia de mirar las obras en el teatro ocurre una consolidación de un cuerpo ciudadano individual “orientad[o] por un propósito común, cual era el progreso y la modernización de esa gran empresa colectiva en que habría de convertirse la república” (Galindo 36). Conjuntamente, las tramas y los temas actualizados en el escenario funcionaron como encarnaciones de la ideología nacional, creándola

y promulgándola a la vez. “There is a need to perform the nation, and the theater offers a public venue to fulfill this need” (Bulman 16). Las obras de teatro correctas formaban a los ciudadanos ideales, fabricando el cuerpo ideal mientras aumentan el cuerpo de la literatura nacional.

Como mencioné arriba, la tragedia se utilizaba repetidas veces para tratar con una historia, una fundación nacional, profundamente trágica. La tragedia neoclásica europea, que surgió en Francia en el siglo diecisiete y que se utiliza para construir y consolidar una identidad europea fundada en la Ilustración y las civilizaciones clásicas, provee un modelo útil para delinear las obras trágicas latinoamericanas del siglo XIX. En el teatro latinoamericano, en vez de los héroes griegos, hay figuras americanas que actúan como figuras alegóricas, y los héroes míticos no son mitológicos sino históricos, provenientes de las revoluciones americanas (González 166). Para diferenciarse de los países europeos, los dramaturgos del Nuevo Mundo no usaban personajes europeos para representarse a ellos mismos, sino criollos republicanos, mestizos famosos, y, de manera importante, indios. De repente, los dramaturgos mexicanos, peruanos, y colombianos dirigían su atención artística hacia el pasado americano, no el pasado europeo—y el pasado americano era único, específico, porque era indígena:

While Europe looked to past glories, real or imagined, and far-off lands for exotic images to strengthen their national images, the Latin American countries discovered themselves. They found the exotic on their doorsteps and their national images in their own making. (Cortés xxii)

No solamente las imágenes nacionales se formaban en la tierra y la historia de Latinoamérica, sino también los cuerpos nacionales, las emociones nacionales, y un abolengo nacional y completamente diferente de un abolengo europeo. Aunque muchos de los criollos nunca rechazarán sus conexiones culturales con los poderes europeos, la conexión con las luchas indígenas serviría a los fundadores de los países nuevos. La justificación de las luchas independentistas—y la legitimidad necesaria de la élite criolla—se podía construir precisamente a partir de las antiguas luchas entre los indios y los conquistadores españoles. Con el medio del

teatro, estas construcciones fueron personificadas concretamente, y la identidad nacional fue tanto creada como realizada; tanto formada como consolidada.

“Huyamos de este sitio”: La ventriloquia emocional y la desaparición en *Guatimoc*

En *Guatimoc: Tragedia en cinco actos*, se ve claramente la influencia de la tragedia neoclásica. Escrita en 1824, la obra narra la historia de los últimos días del último rey de los aztecas, Guatimoc (ahora se escribe “Cuauhtemoc”). En la obra, se rompe una tregua entre el remanente del ejército azteca y el ejército de Cortés y Guatimoc rechaza una oferta de Cortés de quedarse como rey bajo el control del imperio español. En una trama paralela Alderete, el tesorero español, intenta seducir a Tepoczina, la mujer de Guatimoc, para aprender la localización del tesoro de Moctezuma. Él amenaza matar a Guatimoc, pero Tepoczina engaña a tanto Alderete como Cortés y les muestra joyas de nobles aztecas, no el tesoro mítico. Al final, Cortés condena a Guatimoc y Tisoc, su consejero y seguidor leal, a la muerte, pero anula la orden cuando se da cuenta de la nobleza del imperio azteca y el honor de sus líderes. Es demasiado tarde, sin embargo, y Alderete trae la noticia de que Guatimoc y Tisoc se han matado. Cortés, lleno del remordimiento, lleva una Tepoczina afligida del escenario, y el grito de Tepoczina a sus dioses para la justicia es la última línea de la obra.

En el tema histórico, la estructura de cinco actos, y la parquedad en los personajes en el escenario en todo momento—por no hablar de la formalidad con que se expresa cada personaje—*Guatimoc* corresponde muy bien a los preceptos neoclásicos (González 167). Sirve, de hecho, como un ejemplo perfecto de una tragedia neoclásica americana, en que la mitología usada para crear una identidad colectiva no es clásica sino viene de la conquista y contiene indios. En esta mitología, la lucha de los aztecas contra los españoles en el siglo dieciséis traza un paralelo con la lucha más contemporánea de los criollos contra el poder colonial español—

una conexión que otorga un referente autóctono para la guerra independentista basada no en Europa sino en el Nuevo Mundo. Esta conexión se hace explícita: el texto publicado de *Guatimoc* está dedicado precisamente a Simón Bolívar.

Efraín Kristal escribe que la nacionalización del pasado colonial—es decir, “the projection of specific, contemporary, *national* values onto the figures and symbols of the colonial period”—es un tema que se puede ver en mucha literatura latinoamericana del siglo XIX (597). *Guatimoc* difiere en que no está ambientada en Colombia (el país natal de Fernández Madrid) sino en México durante la conquista de Cortés, pero esta elección permite a Fernández tanto representar como desplazar la política contemporánea colombiana con que él estaba tan familiarizado. Él puede a la vez escribir el patriotismo colombiano en una historia únicamente americana y utilizar la conquista mexicana, con sus personajes casi míticos como Hernán Cortés y Guatimoc, para construir un presente panamericano, en que ciudadanos colombianos podían enfrentar su propio pasado en un espacio suficientemente lejano como para no ser incómodo. Lo que quiero sostener, sin embargo, es que *Guatimoc* no es simplemente un ejemplo de esta proyecto nacionalista, sino también se diseña para proveer un guión cultural para el modelo del ciudadano nuevo republicano, a través, de una manera muy clave, de las emociones “correctas” de y sobre los personajes indígenas míticos: emociones que se esperaba que los espectadores tuvieran también para recrearse ellos mismos en los ciudadanos ideales, y también míticos, actualizados en el escenario.

Mientras la tragedia neoclásica se usa para construir una mitología únicamente americana que cree y consolide una identidad colectiva, el uso de las emociones para afectar un cambio profundo en los espectadores refleja otro movimiento europeo que llegó en el Nuevo Mundo en el medio del siglo XIX: el melodrama. Es una forma “llena de proclamaciones y declaraciones,”

y muy enfocado en las emociones de los personajes (Rubio 132). Las obras latinoamericanas de esta época son, de muchas maneras, mezclas del melodrama y lo neoclásico, y la combinación se puede ver claramente en *Guatimoc* en las palabras y las acciones de los protagonistas. En la primera escena de *Guatimoc*, Guatimoc se dirige a Tisoc y sus otros consejeros indígenas con palabras encendidas:

Guatimoc: Ya toda la ciudad está ocupada / Por el fiero opresor; pero aun tenemos / Algunas combatientes, encerrados / De este palacio... / La ciudad imperial en ellos vive; / México vive todavía, puesto / Que aun existís vosotros, y yo existo. (2)

El teatro melodramático se caracteriza generalmente por palabras polarizadas y morales absolutas que representan, de una manera muy clara y literal, los subtextos y significados escondidos de la sociedad (Gillman 223). En estas frases surgen también dos temas importantes que continuarán presentándose durante la obra: la lengua de las luchas independentistas está localizada en las bocas de los indios; y los mismos indio están caracterizados, por sus propias palabras, como signos, símbolos, de algo más grande: como encarnaciones de algo (proto)nacional.

Esta posición como encarnaciones del nuevo estado mexicano está enfatizada muchas veces a lo largo de la obra: cuando Guatimoc llama a sus consejeros “padres de la patria,” por ejemplo (Fernández 12), o cuando Tisoc predice el futuro revolucionario: “Hagan los dioses / que, de vuestras maldades irritados, / contra vosotros, vuestros propios hijos, / las mismas armas vuestras empuñando” (31) Incluso el principio del discurso de Guatimoc termina con las palabras: “Aún cuando el vasto, populoso imperio / se redujese a cuatro Mejicanos, / Triunfante la nación viviera en ellos, / y viviera con gloria” (4). Hay poder en esta declaración, en esta proclama de la lucha para la independencia como algo antiguo y fundado legítimamente en la tierra del Nuevo Mundo, aún cuando Guatimoc y Tisoc ambos se mueren. El tiempo aquí tiene muchos niveles: las voces indias hablan tanto en el presente del escenario como en el pasado del

marco histórico, predican un futuro que es tanto un futuro imposible, para la gente de un imperio caído, y el presente de los espectadores. Sus cuerpos históricos son, de algunas maneras, estorbos trágicos para la transcendencia de la libertad en sus palabras; sus presencias como vidas históricas son, irónicamente, lo que mantiene la imposibilidad de su relevancia.

Al proyectar la lucha de Guatimoc y Tisoc hacia adelante en el tiempo, Fernández Madrid puede difundir sus metas y deseos—sus legados patrióticos—pero sin los cuerpos reales de ningún indio. El cuerpo de Tepoczina, por otro lado, es absolutamente necesario, y sirve como el foco de las emociones, como custodio y objeto. Ella se retrata como un ser gobernado por sus emociones; la primera vez que ella aparece en la obra, habla con Guatimoc sobre sus terrores por su hijo y su tristeza por el pueblo:

Tepoczina: No estás oyendo / que el silencio interrumpen de la noche / unos tristes gemidos y lamentos? ... / de Méjicanos son, que espiran de hambre, / o víctimas, tal vez, del extranjero / que los degüella en medio de la tregua... (14).

Tepoczina siente preocupación por su hijo, su gente, y su ciudad. Ella siente terror por su esposo también, y mientras Guatimoc aconseja el valor y la venganza, Tepoczina llora. La línea “Guatimoc, ya es tiempo / de llorar y morir,” (15) anticipa el final de la obra, y ella teme a Alderete con una intensidad que presagia el papel del tesorero español en la última caída de Guatimoc. Sus emociones se codifican como indicaciones de la verdad trágica; si Guatimoc hablan con la confianza de una victoria eventual, aunque metafórica y basada en los independentistas criollos, Tepoczina existe como la voz de la tristeza inmediata. Con la capacidad de Tepoczina para presagiar el futuro—su capacidad de leer el género de la tragedia en que ella se encuentra, y saber lo que pasará—ella se establece como el sitio de lo auténtico. Además, su estatus como la única india en la obra le otorga una conexión fuerte con la domesticidad de los indígenas (en contraste con las luchas y políticas representadas por Guatimoc) y, por lo tanto, la tierra del nuevo mundo en que ella vive. Es esta conexión con la

tierra que Alderete intenta explotar con su intento de cautivar a Tepoczina con su lujuria doble tanto por su cuerpo femenino como por el tesoro material de su gente.

De hecho, Tepoczina se puede ver como el sitio de las emociones “correctas”; es decir, emociones consideradas humanas, normales, y deseables. Su identidad como una mujer indígena le otorga una autenticidad, y por eso, una autoridad, muy fuerte, pero son las emociones incorrectas de Alderete *sobre* ella lo que arruina todo al final. Su deseo por ella se conecta íntimamente con la avaricia por las riquezas del Nuevo Mundo, hasta tal punto que el cuerpo de Tepoczina se convierte en metonimia directa del tesoro azteca:

Alderete: Es muy bella á mis ojos esta India; / mas bella aun en su dolor; merece / por un héroe español ser protegida. / ¡Que honores y riquezas con su mano / podré pronto adquirir! sí, será mia. / Yo del tesoro poseedor! (46)

Ella no solamente se presenta como el sitio de las emociones en el texto, sino de la riqueza material también. En su cuerpo, las emociones y el valor se conectan en una economía del deseo y sentimiento que convierte ella en un objeto a la vez deseado y creador del deseo. En la trama secundaria que se enfoca en hallar el tesoro escondido por Moctezuma, ella actúa como agente importante, pero últimamente es su cuerpo que es el tesoro. Ella es un espacio de hendidura, de acceso, para la riqueza como simbolizada en el tesoro, la tierra, y su cuerpo femenino.

Al final de la obra, Cortés revoca su orden de ejecutar a Guatimoc, pero ya es demasiado tarde: Alderete ya ha matado a Guatimoc y Tisoc. Afligido del remordimiento, Cortés acusa a Alderete de ser impío, feroz, y un “verdugo infame,” pero cuando Tepoczina entra en la última escena, su tristeza asume una forma más física: ella trata de matar primero a Alderete, y luego suicidarse. Cortés la desarma y la saca de la escena con palabras desesperadas: “Huyamos, huyamos de este sitio,” y la última línea de la obra es Tepoczina llama a sus dioses: “¿Sufiréis a estos malvados, / y quedarán impunes sus delitos?” (100) Al final, ella sirve también como un ejemplo de la emoción excesiva: una emoción que necesita la intervención de un personaje en

control de sus emociones: un “héroe español” para protegerla, como Alderete arteramente dijo. Pero al final, no es Alderete que recibe la posición del protector de Tepoczina y todo que su cuerpo representa, sino Cortés.

Es absolutamente clave aquí ver a Cortés como complemento racional a la histeria de Tepoczina: una dicotomía de género (masculino y femenino) y de etnicidad (el blanco y el Otro) que se puede rastrear a la Ilustración. Las emociones naturales y excesivas de Tepoczina—una mujer indígena—tienen que ser templadas y ordenadas por la mano estable de Cortés, el hombre blanco. Pero es igualmente clave que Alderete y, al principio de la obra, Cortés, sirven como alegorías del poder colonial español—poder contra el que los independentistas como Fernández Madrid luchaban. ¿Cómo es que Cortés puede mutar de un conquistador salvaje y odiado a salvador con sentimiento de culpa pero necesario?

En el contexto de la obra, él es único en su mutabilidad. Guatimoc, totalmente un héroe neoclásico, actúa como indio; Tepoczina, la mujer indígena, actúa como mujer indígena, por lo menos en la mentalidad europea con que los criollos habrían visto esta obra. No héroes románticos, que se posicionan afuera de lo normal, de la sociedad (Gaspar 396), estos personajes son figuras arquetípicas que no cambian, sino resisten todos los cambios como principio central de sus caracteres. Cortés, por otro lado, es definido por su transformación. Sobre los monólogos de Cortés a lo largo de la obra—monólogos en que el espectador puede ser testigo de su profunda transformación—Versényi sugiere que evocan el papel esencial de Cortés, y de todos los conquistadores españoles, como figuras cruciales en la presencia de Fernández Madrid, y otros criollos de la élite, como él, en el Nuevo Mundo (56). Yo sostendría, sin embargo, que podemos leer más en el cambio personal de Cortés durante la obra que simplemente un reconocimiento de los orígenes españoles de los criollos. En la transformación que Cortés

experimenta, un espectador decimonónico podía experimentar una transformación similar y absolutamente clave en la formación de ciudadanos ideales. Al identificarse con el Cortés de Fernández Madrid—un personaje masculino, español, y poderoso, a la vez ficticio e histórico— el espectador criollo podía apropiarse de una legitimidad en el Nuevo Mundo gracias a algunas emociones específicas: emociones que remueven ciertos personajes de la esfera de lo real, lo identificable, mientras les otorgan a otros autoridad firme.

Vemos esto, por ejemplo, en los tlascaltecas, los indios que se alían con los españoles y les ayudan en la lucha contra los aztecas. Guatimoc los maldice con sus palabras últimas: “Gozaos, Tlascaltecas, viles Indios/...Recibireis el premio merecido: / Quedais entre Españoles” (97). A causa de sus emociones incorrectas hacia los españoles—la cobardía y la falta del orgullo étnico que les deja continuar viviendo bajo el yugo europeo—se hacen ilegítimos, irreales, y malditos. De una manera irónica, la falta de autenticidad es significada por las emociones, pero son las emociones que niegan la autenticidad. Al final, no son indios auténticos porque, muy sencillamente, no mueren. Guatimoc y Tisoc, en virtud de su tristeza, de sus muertes, son los últimos indios reales: los últimos rastros de un gran imperio que ha desaparecido.

Esto queda reafirmado porque es Cortés, y no Tepoczina ni su hijo, quien al final de la obra se revela ser el heredero legítimo de este imperio. Tanto el único español que lamenta la muerte de Guatimoc, como el único español que siente emociones positivas hacia Tepoczina (con el amor de un guardián, no de la lujuria), Cortés emerge como la única elección legítima para protector de Tepoczina y, por extensión, de la tierra del Nuevo Mundo. Él evita que Tepoczina se mate, y le remueve de la escena de tristeza y sangre, asumiendo un control sobre su cuerpo y legitimando el cuerpo de Tepoczina como una encarnación del Nuevo Mundo mientras que, paradójicamente, la remueve del escenario. Al final de la obra, el único indio auténtico es un

muerto, y la única india auténtica es controlada, protegida, y desaparecida, y existe para ser controlada, protegida, y vengada por el español correcto.

Guatimoc y Tepoczina, entonces, sirven como focos de dos usos de lo que Anderson llama la ventriloquia. Guatimoc, con sus palabras patrióticas y su retórica independentista, habla con las voces de los independentistas criollos, y existe como portavoz de los movimientos independentistas contemporáneos en el pasado antiguo americano—un portavoz que, gracias a su indigeneidad, su presencia histórica, y su eventual muerte, puede autorizar estas guerras criollas de una manera muy fuerte y políticamente crucial. Es el paso de estas palabras por la boca de un indio que les da la legitimidad necesaria.

Tepoczina, por otro lado, existe como estímulo necesario para que Cortés pueda hacer su transformación personal. Ella provee el cuerpo sobre el que tanto Cortés como el espectador decimonónico pueden sentir las emociones “correctas:” es decir, las emociones del remordimiento, la tristeza, y un anhelo de venganza codificada como natural, como indígena, y, por lo tanto, como auténtica. Cortés puede representar otra manera de la ventriloquia, en que él es el único personaje vivo que puede expresar lo que los indios muertos habrían querido. Anderson dice que la costumbre de hablar por poblaciones desaparecidas—en este caso, civilizaciones indígenas pre-colombianas—fue una exhumación revolucionaria en la política de la época, y que tuvo un paralelo con la disminución de las poblaciones indígenas contemporáneas mientras el siglo pasó. “Where Fermín [de Vargas] still thought cheerfully of ‘extinguishing’ living Indians, many of his political grandchildren became obsessed with ‘remembering,’ indeed ‘speaking for’ them, perhaps precisely because they had, by then, so often been *extinguished*” (Anderson 199). Anderson no se da cuenta, sin embargo, de que esta ventriloquia reversa actúa igualmente como herramienta para la desaparición de la gente

indígena en la mentalidad del periodo, como indicación de tal desaparición. Por supuesto, cuando un ventrílocuo fuerza a un muñeco hablar, la apariencia de la vida sirve como evidencia de la falta.

Las emociones de la mujer indígena, y las emociones que sienten los hombres sobre ella, definen todo como auténtico o inauténtico—como legítimo o ilegítimo. Su cuerpo es el cuerpo del deseo, el estímulo para el proceso de cambio emocional que redime a Cortés de toda maldad, y permite a los espectadores pasar a ser colombianos buenos. Su cuerpo, además, es el base de esta nación, de las emociones nacionales. Sobre una venganza, una justicia, se puede crear, en el presente de la Independencia, una justificación fuerte para el rechazo de la actuación española y al mismo tiempo redimir y hacer mítico el pasado español.

Aunque Guatimoc da su nombre a la obra, es Cortés quien marca claramente las emociones necesarias para ser un ciudadano propio de la nueva república. Él siente las emociones correctas: el remordimiento y la tristeza, en combinación con un deseo de ayudar a sobrevivir y proteger a la mujer india. En la transformación que Cortés experimenta, un espectador decimonónico podía imaginar un modelo de una transformación absolutamente clave en la fabricación de ciudadanos ideales; en la evolución paulatina representada en el escenario se puede entrever la construcción de un nuevo personaje nacional. Este personaje no es indio, ni español, sino un hombre blanco que ha experimentado la caída del imperio azteca y que se ha transformado como resultado de esta experiencia. La ventriloquia doble tanto legitima la independencia como le otorga a Cortés la autoridad de proteger y reclamar a Tepoczina y la tierra; refleja también el dilema en que se encuentran los personajes indígenas. A la vez, en las emociones de los indios masculinos, los espectadores pueden ver claramente qué es ser un indio real o irreal: líderes derrotados pero invictos en su orgullo y con muertes heroicas; o

supervivientes que sólo sobreviven por ser traidores. Los cuerpos indígenas no pueden existir como cuerpos nacionales, pero las emociones de ellos, y sobre ellos, son absolutamente fundamentales.

“Como aman las indias”: La sangre fecunda y el martirio femenino en *Hima-Sumac*

La manera más eficiente de expulsar a los indios de su territorio es expulsarlos de la realidad, transformándolos en criaturas imaginarias, en indígenas o, incluso mejor, en incas (80).

-Extracto de “La resurrección del inca” de Antoinette Molinié

Casi exactamente cincuenta años después de la publicación de *Guatimoc*, en un Perú que tenía sesenta años y todavía se estaba recuperando de la Guerra del Pacífico, *Hima-Sumac* fue estrenado en el Teatro de Arequipa el 16 de octubre de 1884. La obra comienza con un típico triángulo amoroso: una hija de un cacique, Hima-Sumac, está comprometida con el inca Tupac-Amaru pero se enamora de un español engañoso llamado Gonzalo de Espinar. Lo que sigue es la historia de la lucha de Hima-Sumac entre su corazón y sus deberes. En una trama muy similar a la de Tepoczina y Alderete que acabamos de ver, en este caso es Gonzalo quien seduce a Hima-Sumac para aprender la ubicación de la ciudad escondida de los incas. Con Hima-Sumac, sin embargo, Gonzalo casi tiene éxito, pero en el último momento ella se da cuenta de que él no la ama de veras, y muere bajo la tortura de los españoles crueles. Su muerte borra su culpabilidad y su remordimiento, y ella se convierte en una mártir de la causa de la independencia—una figura profundamente peruana en un momento histórico en que los peruanos buscaban como nunca antes una identidad nacional de la que sentirse orgullosos.

Según todas las crónicas, *Hima-Sumac* fue un gran éxito. Después del estreno en el Teatro de Arequipa, la obra se presentó el 27 de noviembre en el coliseo de Arequipa como una conmemoración del quinto aniversario de la victoria del ejército peruano/boliviano en la Batalla

de Tarapacá; el 14 de abril de 1888, la obra se volvió a escenificar en el Teatro Olimpo de Lima (Ferreira 114). Claramente, esta obra, y los temas que representaba, resonaba profundamente con la gente peruana de la segunda parte del siglo XIX, especialmente en conexión con eventos patrióticos, pero vale la pena preguntar ¿por qué? ¿Por qué, en la secuela de una derrota humillante a manos del ejército chileno en la Guerra del Pacífico, va en manada la gente peruana a mirar la muerte de una princesa incaica?

Yo argumentaría que la obra, además de ser una alegoría patriótica que idealizaba a los indígenas según los preceptos de la literatura romántica del siglo como señala Láscaz, se puede leer como un ejercicio de la memoria colectiva: los eventos de la trama redefinen un evento específico en la historia peruana para proyectar un futuro ideal basado en un ciudadano ideal—y también exponen cómo debe ser ese ciudadano en ese futuro (64). En las dicotomías trazadas entre los personajes en escena surgen preguntas y respuestas sobre cuestiones fundamentales de la identidad peruana. Al mirar las figuras casi míticas de esta representación, uno puede ver cómo todos son encarnaciones de varios aspectos de la nacionalidad peruana: una nacionalidad que se funda en la alegoría de una familia original que ha sido perjudicada, una familia cuyos muertos legitiman la nueva nación peruana, y cuya hija, la Hima-Sumac del título, le ofrece al espectador la oportunidad de entrar en la tierra peruana de una manera tanto íntima como legítima.

El escenario de la obra está descrito en el guion como “en el Cuzco, época del coloniage, rebelión de Tupac-Amaru, reinando Carlos III” (2). Así como *Guatimoc* se desarrolla en un espacio de la fantasía histórica, esta trama tiene lugar en otra época, pero una época significativamente menos distante que la Conquista. El personaje de Tupac-Amaru, de hecho, se basa en José Gabriel Condorcanqui y Thupa Amaro, un mestizo quechua/español que fue nacido en

1742 que reclamó como tocayo y antepasado a Túpac Amaru (el último rey del imperio incaico), y dirigió una rebelión indígena que empezó cerca de Cuzco en 1780 y terminó en 1781 con la ejecución de todos sus líderes (Robins). Una de las más grandes de muchas rebeliones indígenas durante el siglo XVIII en Perú, la amenaza de una revuelta india es citada por John Lynch como una de las razones por las que el Virreinato de Perú permaneció tan leal a España durante tanto tiempo: las élites criollas tenían miedo de una ruptura completa de sus estilos de vida (171). Esta obra, entonces, habría poseído mucho más relevancia para la audiencia peruana, y es, en consecuencia, aún más interesante que los descendientes de los mismos criollos que lucharon contra Túpac Amaru invocan la historia de su rebelión para legitimar y glorificar la nación peruana.

Es importante notar también que la historia representada en *Hima-Sumac* no corresponde con los detalles históricos de la rebelión de Túpac Amaru en lo más mínimo, aparte de la época y el nombre del indio rebelde. El Túpac Amaru histórico, como ya fue dicho, fue un mestizo de abolengo español e indígena, pero el personaje en la obra se representa como un indio *puro* cuyo némesis es Gonzalo de Espinar, el español joven que intenta cautivar a Hima-Sumac.¹

Se puede ver, en la apropiación de esta narrativa histórica problemática como una obra de teatro de élite, el acto de reescribir la historia que brota una y otra vez en estas obras patrióticas: indicación de un proyecto nacional que en el caso de *Hima-Sumac* va más allá del impulso primario de *Guatimoc* (legitimar la fundación del nuevo país), puesto que significa la transformación de una historia originalmente indeseable. Gail Bulman escribe que la unificación de una versión previa de un texto con un texto teatral puede hacer más fuerte un discurso nacional, no solamente adaptándolo sino redefiniéndolo (16). En *Foundational Fictions*, Doris

¹ Túpac Amaru es el único personaje en la obra con base histórica conocida. De hecho, tuvo una esposa, Michaela Bastidas, a que él corona reina de los incas, pero ella fue borrada en esta obra para permitir *Hima-Sumac* existir (Robins 41).

Sommer dice que los proyectos nacionales literarios, por sus naturalezas, inscriben los deseos públicos en el deseo privado, personal, de los personajes (7). Sugiero que es posible decir también que, en la mezcla de lo histórico con la ficción que ocurre en cada representación de la historia, se pueden ver más claramente los deseos sobre la vida pública y el país, quizás inconscientes pero muy significativos, del escritor (o, en el caso de *Hima-Sumac*, la escritora) que forman la obra. En la reinscripción de esta memoria en particular, se puede ver cómo los criollos de las élites querían ver esta historia, y cómo una historia con tanto peso verdadero fue usada por y para la gente en el poder.

El primer acto de la obra empieza con Gonzalo, un ciudadano español de Cuzco, cazando cerca de una quebrada en el bosque, al lado de un retrato grabado sobre piedra. Gonzalo narra, para la audiencia, que el retrato es del Inca Ollanta, y en la quebrada los incas, al saber la muerte de Atahualpa, enterraron grandes tesoros de oro. Él continúa describiendo a Perú en términos a la vez despectivos y posesivos: “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... La posesión de uno de esos tesoros dejaría borrados los contratiempos y penalidades de tan largo viaje” (Matto 3-4). La voz del español, por lo tanto, es la primera que oye el espectador, y es el hombre blanco que crea el escenario en que pasa el resto de la trama, como es la mitología europea / griega, “la sed de Tántalo,” que formula la avaricia de los españoles.

Hima-Sumac, la protagonista, aparece repentinamente; ella ha mirado a Gonzalo, al parecer, por mucho tiempo desde el bosque, y le reconoce de una observación más temprana en la fiesta de los Reyes en la ciudad. Desde el momento en que ella aparece, despierta una excitación sexual en Gonzalo que inmediatamente se codifica en términos de la Conquista española de Perú y la facilidad con que un español puede engañar a una india (5). Ella es descrita

como un símbolo de la pureza y la nobleza, con el “color del granado en sus labios, la pureza del alma en su frente...” (4). Su cuerpo, ya dotado de sexo pero también caracterizado como puro e inocente, entra el escenario como un complemento de Gonzalo, que dice a los espectadores que “desde el Paraíso la inocencia ha sido víctima de la astucia” (5). La dicotomía que se dibuja en la primera escena entre Hima-Sumac y Gonzalo alinea claramente los españoles con la razón, la intelectualidad, y la ambición, y los indígenas con la pureza, la inocencia, y, como Gonzalo construye sus planes, la pasividad.

Como Gonzalo empieza a seducirla, Hima-Sumac también está alineada con las emociones. Enfrentada con las palabras amorosas de Gonzalo, Hima-Sumac dice a los espectadores que Tupac-Amaru, su prometido, “no habla así á mi corazón” (7). A lo largo de la obra, ella está caracterizada como un ser gobernado casi exclusivamente por sus sentimientos. La afectan visceralmente a su cuerpo: “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” (11). En una escena culminante de la obra, ella casi revela la localización del tesoro de los incas a Gonzalo, solamente porque él le dice que está en dificultades y necesita dinero, apelando a sus emociones (53). Kis-kis, un aliado de Tupac-Amaru y amigo íntimo de Hima-Sumac, lamenta la intensidad de las emociones de la mujer indígena: “La linda ama á ese español como aman las indias, con toda la pureza, pero también con toda la vehemencia de su alma, y nada negará al amante astuto!” (43) Igual que Tepoczina sirve como fuente y foco de las emociones en *Guatimoc*, Hima-Sumac actúa en la obra como la encarnación, en un cuerpo emocionalmente transparente, de las emociones necesarias para definir y entender las figuras de los indígenas.

Ella puede servir este propósito, de muchas maneras, precisamente porque ella es mujer. Las emociones, en la teoría de la Ilustración, eran la pericia de las mujeres como la intelectualidad era el territorio de los hombres, y este tema aparece claramente en la mayoría de la literatura romántica y sentimental del siglo XIX, en ambas Américas. El teatro romántico, por supuesto, utilizaba las mismas estrategias para otorgar una importancia sentimental a los personajes femeninos sin amenazar la posición dominante del hombre. De hecho, al dividir el mundo entre lo masculino y lo femenino, los hombres recibían lo político pero las mujeres recibían lo social, lo doméstico, que era idealizado como esencial para la formación de una nación viable. En el imperio femenino del hogar, los ciudadanos (masculinos) de la nueva nación nacían y crecían en un espacio diseñado para servir como formación republicana (Kaplan 585-6). En el espacio femenino doméstico, la madre actúa como el “ángel del hogar,” otra ideal criollo-burgués del siglo XIX (Láscar 69). Ella estaba situada como epicentro y fuente emocional del nuevo país, y hacía posible el crecimiento y desarrollo necesario para un carácter nacional, a través de su propia renuncia de poder en el mundo masculino.

Si Hima-Sumac como personaje femenino sirve como un árbitro legítimo de las emociones, ella también asume un poder emocional gracias a su indigeneidad. Desde el siglo XVI, las emociones, especialmente la melancolía, se habían conectado con los indígenas en la mentalidad peruana, hasta tal punto que la tristeza definía un indio auténtico, y uno no podía ser un indio auténtico sin los rastros de esta tristeza, supuestamente por el imperio incaico caído. El imperio a su vez fue idealizado por los criollos, además, como un imperio profundamente emocional, con un gobierno “lleno de amor generoso” (Molinié 79).

Este culto a la melancolía logró metas múltiples en la consciencia criolla, pero lo más importante para mi argumento es la conexión creada entre la mujer y lo indígena a través de las

emociones domésticas. A través de conectar tanto lo indio como lo femenino con la emoción, en vez de la razón, ambos grupos están domesticados y desmontados de algún poder real mientras obtienen poder simbólico en la esfera doméstica nacional. Sus cuerpos también entran en una economía compleja en que el capital es emocional y el valor viene completamente de la idea de las emociones puras y correctas.

Esta melancolía indígena no solamente vino de un imperio presumido emocional, sino que fue visto como algo medioambiental: “una característica dotada de una dimensión estética” que vino parcialmente del “culto de la melancolía” en Europa al principio del siglo XIX (Moliné 79). La naturaleza del nuevo mundo, entonces, tenía mucho que ver con las civilizaciones indígenas americanas en la mirada europea, y esta conexión se hace obvia en *Hima-Sumac*, a lo largo de que los personajes indígenas se relacionan, una y otra vez, al mundo natural. Es lo más obvio con Hima-Sumac misma y su tía, Ccora-Ccoya, quienes hacen magia juntas usando las hojas de coca como adivinación. El “misterioso libro de la naturaleza” contrasta con los libros impresos de la civilización europea, como las hojas de coca, las herramientas de las indias, contrasta con las espadas—las hojas “de temple toledano” (47)—que empuñan los españoles. A través de una imaginería del medioambiente, los indígenas de nuevo se definen como opuestos de los españoles: contrastes que definen los europeos, los criollos, en la tensión entre sus identidades naturales y los característicos españoles civilizados.

Vuelvo, por un momento, a una frase mencionada más temprano, cuando Hima-Sumac expresa su amor para Gonzalo en metáforas de la naturaleza: “El frío y el calor inundan mi corazón...y tiemblo como la hoja en la mata azotada por el viento de la tarde...” (11). Regreso aquí porque en este momento la unidad de la naturaleza, la india, y las emociones se hace clara, y la transparencia tanto del cuerpo indígena femenino como el lenguaje de la naturaleza en que ese

cuerpo puede hablar y con el que ese cuerpo se define, se codifican como puro y verdadero gracias a y a través de la experiencia de la unificación. La india ama, y el paisaje reacciona; la india expresa su amor, y el mundo natural lo expresa también. Hima-Sumac aquí se transforma en una encarnación de la tierra peruana, más allá de su potencialidad para la conquista, y también de una manera encarnada en su femineidad, su emocionalidad. Además, en este momento, ella es parte de la naturaleza por causa de Gonzalo y las emociones que él le despierta a ella. En un momento clave, el hombre europeo alinea a ella con la naturaleza a través de sus emociones, y así la legitima dentro de una estructura profundamente eurocéntrica.

La conexión entre Hima-Sumac y la tierra continúa a lo largo de la obra. Se revela por la mitad de la obra que Hima-Sumac es la hija y heredera única de Yanañahui, el cacique actual. En una escena notable, él le da a ella una llave: “la última de las cien llaves de los caciques que cierra las puertas de la ciudad subterránea” (25). Yanañahui continúa con una descripción de esa ciudad escondida que le parece a un sueño de un conquistador español: “[V]eredas son de oro bruñido y sus bóvedas de plata guaran los tesoros de catorce generaciones imperiales.” Él termina con una profecía: que Hima-Sumac y su primogénito guardarán la llave “hasta que llegue el libertador de nuestra raza, que según la palabra de los yachacc esperamos del otro lado de los Andes” (26).

En este monólogo, Yanañahui anticipa y autoriza a los criollos independentistas, cuyo interés con el imperio incaico había llevado a ellos a invocar esa conexión con el imperio antiguo, aún sin la referencia clara a José de San Martín. Pero él también pone el cuerpo de su hija en una economía de valor explícitamente material, hasta el punto que su cuerpo se vuelve indistinguible del tesoro incaico—el que, por virtud de existir en una ciudad subterránea, es indistinguible de la tierra. Para Gonzalo, el deseo de la riqueza material del imperio incaico se

añade a la codicia sexual, y él se regocija con la audiencia en el hecho: “¡Revelación! ...Existirá ese tesoro escondido, existirán mil que los indios callan, pero que una mujer apasionada podrá revelarlos...la requeriré de amores, seré triunfante y luego...¡seré rico! (8). Gonzalo jura que “[e]lla será mía, y mío el tesoro que persigo,” y mantiene que “[e]se tesoro será nuestro en el momento en que Hima-Sumac sea mía” (50, 45). La fusión temporal del cuerpo de Hima-Sumac con el tesoro incaico subraya la alegoría hasta hacerse igual: el cuerpo de la india es el tesoro de los incas, y la ciudad subterránea para la que solamente Hima-Sumac tiene la llave es, sin duda, su sexualidad. Con el cuerpo femenino de Hima-Sumac como foco, la sexualidad emocional femenina, la riqueza material de la tierra, y la tierra natural se fusionan alegóricamente. Pero la relación va más allá de la alegoría: Hima-Sumac es, de una manera muy real, la llave al legado del imperio incaico, y cuando Gonzalo quiere la riqueza que ella podía traerle, él también desea el legado del imperio antiguo representado en la ciudad escondida.

Gonzalo continúa su seducción de Hima-Sumac hasta el final de la obra, cuando él le dice que necesita dinero pero no aceptará ninguna ayuda de ella a menos que ella le diga de dónde viene ese dinero (Matto 53-4). Espantada, Hima-Sumac le guía entre bambalinas, presuntamente hacia el tesoro. Kis-kis, que ha oído todo, sigue a los amantes, jurando matar a Gonzalo antes de que Hima-Sumac pueda revelar el secreto de los Incas (Matto 60). La escena entonces pasa a ser una conversación entre dos oficiales españoles, que hablan sobre la muerte violenta de Gonzalo y el castigo necesario de sus asesinos (62-6). Yanañahui, Ccoya-Ccora, y Hima-Sumac están detenidos, y Don Luis les dice que Tupac-Amaru ha muerto cuando Kis-kis llega y se entrega por la matanza de Gonzalo (71). Hima-Sumac revela que había amado a Gonzalo, pero que ahora ella le ve como un traidor que “hablaba palabras que no sentía” (76). Cuando le pide la llave, ella responde que ahora la tierra la esconde y seguir buscando será inútil (79). Cuando los españoles

le amenazan con la muerte, ella pide perdón a su padre, y responde que Pachacamac le recibirá en sus brazos, “perdonando mi debilidad á trueque de mi martirio, y mi sangre irá á fructificar el árbol de la libertad junto con la de Tupac-Amaru padre é hijo” (80).²

Hima-Sumac intercambia su debilidad femenina por la muerte, y, en el proceso, se vuelve en mártir. En este momento del cambio, Hima-Sumac representa una permuta económica, en que el valor de su sexualidad, y la debilidad que viene de ella, se compensa por una muerte noble. Lo que es más importante notar aquí es que la muerte es profundamente necesaria para que ella continúe en su posición de legitimidad. Una india comprometida, que escogió el placer sobre sus deberes a su patria, Hima-Sumac solamente puede morir, ahora, y solo al morir se puede redimir. Este proceso de la redención refleja la transformación redentora de Cortés en *Guatimoc*, pero con una diferencia clave: el personaje en cuestión no es un español, sino una india. Y como india, ella no puede tener una transformación intelectual y, de alguna manera, patriótica, como la de Cortés; su transformación, en contraste, es una transformación emocional, en que el objeto de su lealtad cambia violentamente de Gonzalo a Tupac-Amaru (el hombre que representa, para ella, los deberes, la patria, y, ahora al final, la libertad inherente en la muerte). Su lealtad cambia, además, en la misma escena en que los espectadores aprenden que Tupac-Amaru ha muerto, surgiendo una conexión importante entre el poder de los indígenas y la muerte—una muerte que simboliza primariamente el paso del mundo indígena al ámbito espectral, irreal, e imaginado. Tupac-Amaru se convierte en un objeto legítimo del deseo solamente después de su muerte, y solamente en su ausencia puede provocar el cambio necesario de Hima-Sumac. Además, en el acto de cambiar ella no obtiene la derecha a poder político, como obtiene Cortés en *Guatimoc*, sino muere y se junta con Tupac-Amaru en la esfera de lo imaginado.

² Una referencia posible al Túpac Amaru histórico, el “padre,” de una manera, del Tupac-Amaru ficticio.

Su transformación y subsiguiente muerte, sin embargo, sí le otorga a ella un poder: como las mujeres que asumen poder dentro de la esfera doméstica en la ideología nacional del siglo XIX, el poder que obtiene Hima-Sumac en su muerte es sustancial, de alguna manera ideológica, pero generado y racista. Hablando de la muerte de su hija, Yanañahui dice que “[e]lla sabrá a morir... Para morir hemos nacido” (72). Aunque él se refiere a la experiencia pan-humana de la muerte, también puede estar hablando de los indígenas en su totalidad, y su papel específico en esta obra. Hima-Sumac, un poco más tarde, da la bienvenida a su muerte con palabras patrióticas: “[M]i sangre irá a fructificar el árbol de la libertad junto con la de Tupac-Amaru padre e hijo!” (80) Su muerte es un martirio, un sacrificio para la libertad; y su cuerpo, su sangre, regresa a la tierra mientras su espíritu se convierte en una figura tanto maternal como fantasmal: el ángel del hogar, en que el hogar se ve como la nación de Perú.

Que el ángel, la figura del nacimiento simbólico de la nacionalidad peruana, se representa en esta obra como una india no es sorprendente, especialmente porque ella se identifica como inca. En las aventuras y muerte de Hima-Sumac, Matto de Turner sigue en la dirección de Fernández Madrid en Colombia: a la vez que se alinea con ella y sus espectadores con la indigeneidad, y por lo tanto, la legitimidad, del imperio incaico, desaparecen a los indígenas contemporáneos de la consciencia nacional peruana. El primer efecto de su obra, como ya he dicho, tenía mucha importancia en todos los países latinoamericanos que estaban todavía en el proceso de formar sus identidades, pero asumía nuevo peso en Perú precisamente porque era la sede del poder del imperio incaico. En un imperio caído que existió en su propia nación, los intelectuales peruanos reconocían el potencial de una autoctonía fuerte basada en esta conexión geográfica con los incas, y un movimiento grande surgía durante los siglos XVIII y XIX, del que Matto de Turner era parte (Molinié). Al alinearse no solamente con la localidad de los incas, sino

con las emociones—creando una conexión que Rebecca Earle llama “genealogía metafísica,” las élites obtenían aún más poder sentimental (Earle, “Padres de la Patria” 785).

Un poder sentimental, es importante notar, que no trasladaba a la gente indígena peruana del siglo XIX. Flores Galindo nota que después de la muerte de Túpac Amaru histórico, el recuerdo del Inca persistirá en la cultura popular, pero “como personaje mesiánico o principio ordenador de las cosas, y ya no como el sucesor de un dinastía” (154). Earle caracteriza la versión de la sociedad que producía esta visión como inclusiva y exclusiva simultáneamente, incluía al indio en la historia pero creyendo que los indios modernos eran versiones devaluadas por sus tribulaciones y su distancia del imperio original (792). Es claro, desde este punto de vista, por qué Hima-Sumac y Guatimoc tienen que morir a los finales de sus obras: ellos no habrían podido sobrevivir como indígenas auténticos si hubieran tenido más contacto con los españoles.

Al final de *Hima-Sumac*, el espectador aprende que la muerte del personaje titular fue un accidente. “Imbécil,” el intendente dice, “...esa niña no debía morir” (Matto 83). Aquí, sin embargo, él está equivocado: Hima-Sumac tiene que morir; existe, como dice su padre, para morir para la nación. Al reescribir la historia de una rebelión histórica, rescatando el nacionalismo incaico a la misma vez, Matto de Turner no mira atrás, sino mira al presente y, de una manera, al futuro. Davis y Starn dicen que la memoria siempre se construye socialmente, y se orienta al presente (4), pero las preguntas que se nos plantean son: ¿qué tipo de presente quería Matto de Turner y sus contemporáneos? ¿Y qué tipo de futuro? Sin duda, no es un futuro en que la llave del tesoro incaico solamente esté disponible para la gente que puede apreciarla: los hijos metafísicos (no biológicos ni culturales) de Hima-Sumac.

“Yo muero con una raza”: Hijos muertos y la maternidad en *Xóchitl*

En *Guatimoc e Hima-Sumac* el espectador puede ver la relación profunda entre las emociones representadas y la creación de un ciudadano nuevo; emociones, además, que se representan en los cuerpos de las mujeres indígenas y entonces hacen el trabajo doble de producir una identidad nacional legítima y desaparecer, o deslegitimar, la gente indígena de la misma nación. *Quetzalcóatl*, una obra de Alfredo Chavero publicado en 1877, tiene otro objetivo: el proyecto de los criollos de élite de insertarse en las historias de los países nuevos. Esta obra sigue la historia mítica azteca de la muerte de Quetzalcóatl, un dios que se profetizó regresar algún día del este. En la versión de Chavero, Quetzalcóatl se representa como un hombre europeo que ha venido al Nuevo Mundo en el siglo XII y que le enseña a la gente indígena “varios ritos de su religión” (Chavero *Quetzalcóatl* V). Él muere a manos de un grupo de sacerdotes indios que se sienten amenazados por su creciente poder, pero en el fondo es una historia de amor entre el Quetzalcóatl blanco y una india que se llama Xóchitl. Al final de la obra, ella profetiza el regreso de Quetzalcóatl en el futuro distante: “Volverá Quetzalcóatl á esta tierra, / De sus manos vibrando fuego y luz: / Y audaz conquistador, en son de guerra, / ¡En este mundo plantará la cruz!” (48)

La presencia de un hombre blanco en la mitología de los aztecas, como figura aquí, tendría gran importancia para un escritor criollo como Chavero, en particular porque en la inserción de un europeo en el pasado antiguo—y la reverencia para ese hombre por la gente azteca—se puede lograr un truco temporal en que los conquistadores que llegarían siglos más tarde no serían recién llegados, sino seguidores naturales de ese primer hombre blanco que ya había estado en el nuevo mundo con la bendición de una mujer indígena. La leyenda de la muerte de Quetzalcóatl y su retorno eventual ya se había conectado con la idea de un hombre blanco original en la mentalidad mexicana del siglo XIX, a tal punto que en la advertencia del autor en

la edición publicada de la obra, Chavero puede declarar que “No puede dudarse de que fue un cristiano” (Chavero “Advertencia” v). Él empieza la misma sección con las palabras: “Creo que nuestra antigua mitología está llamada á formar el verdadero teatro mexicano,” reclamando la mitología azteca como “nuestra” en un gesto que habría parecido muy natural a un público que, a esta altura del siglo, habría estado acostumbrado a estas apropiaciones de la cultura, la historia, y la mitología indígena. La advertencia termina con una transcripción traducida del manuscrito que narra la leyenda de la llegada de Quetzalcóatl, incorporando tanto los mitos como las palabras de los aztecas en una obra que es a la vez histórica y claramente contemporánea. Si otras obras latinoamericanas utilizaban figuras históricas del Nuevo Mundo para crear identidades nacionales en el estilo neoclásico, esta obra da el siguiente paso: usa mitos americanos para crear una historia nueva en que los blancos, los europeos, podían figurar también.

Un año más tarde, Chavero publicó *Xóchitl*: una obra complementaria que actúa como la continuación de *Quetzalcóatl*, titulada con el nombre de otra amante malhadada. Esta obra, sin embargo, en vez de ser simplemente otro ejercicio de reescribir la historia con la inserción de un cuerpo blanco, ofrece una construcción sentimental de la nación mexicana a través de las conexiones familiares de los personajes que, en las emociones familiares y los papeles de las mujeres, hace innecesarios a todos los cuerpos excepto el cuerpo blanco y masculino.

En esta obra, regresamos a la conquista mexicana y a Hernán Cortés; a diferencia de *Guatimoc*, la conquista ya ha pasado, y Cortés vive bastante cómodamente en su casa con un séquito que incluye a Bernal Díaz, una figura histórica, y Doña Marina, una mujer también histórica que sirvió como intérprete de Cortés y dio a la luz al hijo del conquistador. Con ellos viven dos personajes ficticios: Gonzalo Alaminos, un paje, y Xóchitl (nombre católico: Concepción), que es una mujer indígena y aparentemente la hermana de Doña Marina. La trama

de *Xóchitl* sigue dos días en 1528 en las casas de Cortés, y abre con una conversación entre Bernal y Gonzalo sobre las batallas de la Conquista (*Xóchitl* 5-14). Esta conversación pronto se desvía la atención por Xóchitl, que le pide a Bernal su amparo y explica su historia personal: su dedicación al templo azteca cuando era niña; la turbulencia de sus emociones que es análoga a la Conquista y se resolvió en un amor intenso por un español que salvó del sacrificio (Gonzalo); y su toma del papel de la hermana de Doña Marina para encontrar a Gonzalo otra vez. Según explica Xóchitl a Bernal Díaz, Cortés se ha enamorado de ella, llenando de amenazadores celos a Marina (16-8). Mientras Xóchitl habla, los espectadores obtienen un presentimiento del destino y de la muerte; Xóchitl, abrumada con la amenaza del amor de Cortés, describe la muerte como el único puerto en una vida azotada por rugientes olas (19). En la siguiente escena, Cortés habla con Bernal próximo, y la política de la Conquista aparecen en sus descripciones de los frailes franciscanos que hablan contra el maltrato de los indios para convertirlos—una referencia notable a una historia larga de interacciones entre los españoles y los indígenas de muchos países (19-20).

La obra entera, de hecho, es consciente de su función como una reescritura del pasado de una manera que se siente en un momento demasiado sentimental y en otro, meta-textual hasta el punto del posmodernismo. Más tarde en la obra, Bernal Díaz avisa a Xóchitl que Cortés no la cederá a ella sin luchar—una lucha que podía matar a Gonzalo—y le convence que envíe a Gonzalo lejos de las casas del conquistador para la aurora del día próximo. Luego, Díaz se sienta en una silla y levanta una pluma. “¿Y aquí?...Bernal velará. / Continuemos esta historia” (54). Con la representación del acto de escribir una historia en una obra que hace exactamente eso, la obra se une con la realidad de una manera muy sutil. Los espectadores pueden identificarse con este personaje escritor.

Doña Marina también es consciente de su estatus como figura histórica compleja.

Controversial durante toda la historia de México, la traductora y amante de Cortés en esta obra se representa como una mujer desesperada y casi loca. En el escenario, ella está molestanda por pesadillas terribles que la nombra una traidora:

¡Ese sueño me mataba! / ... Dos rayos del sol fulgente, / Uno á la patria, otro á ti, / Alumbraron: solo vi / Tinieblas sobre mi frente. / Un ángel sus alas de oro / Sobre tu yelmo batía... / ¡Ay! de ese ángel tengo celos. / ... Y con mirada terrible, / Que pintarla es imposible, / Me vió, gritando implacable: / ‘Amas a Cortés, y quiero / Que en horribles celos vivas; / ... Que no se tenga memoria / de tus postrimeros años, / ... Y sólo recuerde el mundo / Lo horrible de tu traición. / Y que la tierra se asombre / De ver como se derrumba, / Sin patria, nombre, ni tumba, / La Malíntzin’ (26-8).

Cito este monólogo en detalle porque revela en el texto de la obra algunos símbolos muy importantes para mi ensayo, en particular la caracterización de Marina como una mujer celosa y, a causa de estos sueños muy gráficos, no completamente en su sano juicio. En este momento metatextual, ella es asaltada por gritos inauditos y figuras imaginarias que le describen a ella el legado negativo que seguirá su nombre en los siglos venideros.

Marina también, en esta escena como en muchas otras, se contrasta con Xóchitl de una manera muy clara. Cortés describe las dos mujeres como una flor (la traducción de la palabra náhuatl “xóchitl”) y una espina (33). A lo largo de la obra, Xóchitl aparece como un objeto de deseo puro e inocente; Gonzalo, cuando los amantes hablan sobre el paraíso en que vivirán cuando huyan de las casas de Cortés, usa palabras casi míticas: “Serás la reina, la diosa. / Tú serás mi religión. / Tú serás mi patria hermosa” (40). No puede haber más distancia entre Xóchitl, pura y bella, y Marina, o Malintzín, loca y gritando e impura madre del niño bastardo de Cortés. Xóchitl, en contraste, es, al parecer, virgen, y la dicotomía entre virgen y puta se escribe en los cuerpos de dos mujeres indígenas. La mujer buena y la india buena, versus la mujer mala y la india traidora.

La traición de Doña Marina está explicada más tarde en la obra, durante una conversación emotiva entre Marina y Xóchitl. Marina le dice a la mujer más joven que cuando Marina era niña, “llena de juventud y lozanía,” su inocencia se cortó cuando ella fue vendida a los conquistadores. Ella explica su traición en términos apasionados:

“Sin familia, sin patria, y sin amores, / ... Vendida por mi raza, odio infinito / Sintió mi corazón; y en el momento, / De vengarme espantoso pensamiento / Acarició mi mente con delicia. / De esa raza traidora fue el delito: / Al castigarla yo, fui la justicia” (90).

Ella expresa sus emociones, y su venganza, en términos del aislamiento. Expulsada de su hogar, de su raza, Marina se vuelve una figura sin lugar y sin conexiones familiares que se llena de deseos vengativos y traiciones porque no existen otras opciones para una mujer individual y activa. Esta realidad del individualismo, que es la raíz de su personalidad, su personaje, parece reflejar e informar su realidad de la locura y la desesperación: ella es un sujeto activo a través de su aislamiento de todo, pero, irónicamente, este aislamiento, esta subjetividad, le dejan incapaz de ser una buena mujer dentro de los paradigmas de la época. Escribiendo sobre la teoría feminista y el intercambio de las mujeres en la literatura y la cultura, Gayle Rubin declara: “The preferred female sexuality would be one which responded to the desire of others, rather than one which actively desired and sought a response” (Rubin 783). Doña Marina, cuyo papel concierne casi exclusivamente los deseos de ella misma, no puede conformar a estos patrones, que dejan a las mujeres sin cuerpos, sin voces. Las mujeres no pueden existir como sujetos tanto definidos como deseados—y sin el deseo masculino, una mujer en el mundo de la obra no es nada.

El deseo sexual en *Xóchitl* es transformativo: transforma a Marina en una mujer loca, pero también transforma a Xóchitl, Cortés, y Gonzalo en sus pasiones respectivas. La transformación de Gonzalo es la más tangible, porque él fue prisionero de los aztecas salvado por Xóchitl la noche que se conocieron, pero Cortés pasa de ser un conquistador a conquistado por el

amor (Chavero *Xóchitl* 8, 23). Los efectos del amor en Xóchitl son más corporales, y se describen, como en *Hima-Sumac*, con las palabras de la naturaleza: “Sentí por fin brotar amor gigante / Como en el Océano turbulento, / Brota, saliendo de las negras aguas / el sol de luces y de llamas lleno” (17). Ella aún cambia su identidad para estar con él, tomando el nombre de Concepción y el lugar de la hermana de Marina para reunirse con su amante. El amor entre ella y Gonzalo es inevitable, casi mítico, por cierto divino, pero también profundamente natural; el amor de Cortés por Xóchitl también se escribe en términos del deseo puro, aunque no es mutuo. Parece compensar la conquista, por lo menos en la mentalidad de Cortés: en una escena, él reflexiona: “Que si a los indios vencí, / Víctimas de mi furor, / Con dardo fiero de amor / Una india me vence a mí” (61-2).

Estas pasiones contrastan severamente con el amor que Marina siente por Cortés, que es malo precisamente porque no es adecuado para Cortés. Él rememora con Bernal los días tempranos de la Conquista, durante los que Marina estuvo a su lado, combatiendo, batallando, y conquistado. “Amé a esa fiera: / Que a veces en noche oscura, / van juntos por la espesura / El león y la pantera. / Pero hoy cansado me siento, / Y me pesa su presencia, / Como pesa en la conciencia, / Bernal, el remordimiento” (Chavero *Xóchitl* 44-5). Si pensamos en la transformación de Cortés en *Guatimoc*—la transformación a través del remordimiento que es necesario para ser un protector bueno de la tierra americana—es obvio que Marina es, o por lo menos fue, necesaria para él, pero su amor profundo y ventajero no es deseable en esta obra más tardía del siglo XIX. Cortés, como el público nacional, ahora necesita una mujer no conectada con el remordimiento, sino una mujer que puede producir con su cuerpo deseable y virginal una nueva familia nacional.

Doris Sommer escribe sobre la literatura romántica del siglo XIX en Latinoamérica, encontrando las familias nacionales en todas partes. Los españoles se casan con las indias o mulatas y las obreras se casan con miembros de las élites, conciliando las divisiones dentro de la sociedad con reconciliaciones personales que producen niños que representarán el futuro del país (Sommer 2). Es tentador leer la relación entre Xóchitl y Gonzalo, por lo menos, en esta luz, ver en ellos el amor que podía formar una identidad nueva y mestiza, por no hablar del nombre español de Xóchitl, “Concepción.” Pero esta obra es distinta de las novelas que analiza Sommer: tiene lugar en el pasado, no contemporáneamente con el autor; y Xóchitl y Gonzalo, en lugar de tener hijos, mueren. En su historia, como la de Guatimoc e Hima-Sumac, es la tragedia que tiene el peso más grande, pero aquí es aún más importante examinar por qué estos amantes malhadados tienen que morir. Parecerían ser los padres ideales de un nuevo país que no fueron Guatimoc y Tepoczina (dos indios) ni Hima-Sumac y Gonzalo de Espinar (amor falso e imperfecto). ¿Qué se gana en sus muertes?

Para responder a esta pregunta, es necesario examinar cómo termina la obra, y qué pasa con las conexiones entre los personajes. El final de la obra se centra en la aurora del segundo día: un momento en que Xóchitl y Gonzalo planean escaparse; cuando Cortés planea enviar Doña Marina a otro general español como esposa, con Gonzalo como guardián; y cuando se libró de Doña Marina, Cortés por fin podrá consumir su amor con Xóchitl. Gonzalo y Xóchitl se reúnen en el balcón de la casa, según su acuerdo, y escuchan un pájaro que es el cezontli (un pájaro que simboliza el amor) o el tecolote (un pájaro que anuncia la muerte). El amor y la muerte, para Xóchitl y Gonzalo, han sido casi intercambiables a lo largo de la obra, y en este diálogo final, el enturbiar de las fronteras entre el amor y la muerte es aún más fuerte. “¿Dónde hallaremos la vida?” pregunta Gonzalo, y Xóchitl responde: “En los brazos de la muerte” (Chavero 84). En el

momento en que van a huir, Marina entra y ve solamente su hermana supuesta con un hombre embozado; ella llama a las guardias. Xóchitl ruega a Gonzalo que se vaya. Él responde con una frase que combina náhuatl y español: “Xóchitl [flor] del alma, te espero.” Ella declara “¡Gonzalo...en la eternidad!” (85) La próxima vez que el espectador oye de Gonzalo es cuando Cortés relata que sus soldados han matado a un embozado cerca del palacio y Xóchitl se da cuenta que ha muerto su amante. Cuando ella llora su nombre, Cortés revela, alicaído, que Gonzalo era su hijo, aunque Gonzalo mismo nunca lo supo. Este momento evidentemente melodramático de la compresión doble de la identidad verdadera y la muerte de Gonzalo sirve para cambiar completamente el amor que Cortés siente por Xóchitl: de un amor de lujurioso a un amor paternal. Él le abraza a ella con las palabras “hija del corazón,” y ella le nombra padre (95). Una conexión familiar inesperada se forma, y los amantes Gonzalo y Xóchitl, en vez de tener hijos, se convierten en hijos—hermanos, desde un punto de vista—de Cortés.

Sin embargo, un nuevo padre español no es suficiente consolar a Xóchitl, y ella, consternada, empieza a hablar sin razón ni sentido, con Gonzalo que solamente ella puede ver, sobre una tradición azteca que dice que los almas buenas se convierten en pájaros en el momento de la muerte, y, por fin, que Gonzalo fue Quetzalcóatl: el amante antiguo de una mujer también se llama Xóchitl, y la figura en que la Conquista entera se legitima (97-8). Sin Gonzalo, Xóchitl grita, no puede vivir, y ella estira para el puñal de Cortés, pero antes de que ella pueda usarlo, Doña Marina aparece desde entre bambalinas y la detiene. Ella, al ver lo que pasa, le da una espada a Xóchitl, susurrando: “Toma, esta espada es mejor” (99). Xóchitl, sin mayor demora, se la clava en el pecho.

Mientras Xóchitl agoniza, Cortés le promete a ella un hospital en el nombre de Gonzalo y un monasterio para guardar la memoria de ella, en que él enterrará su propia sepultura, creando

una relación en los memoriales entre los tres protagonistas que redime al conquistador contrito (101). Es más, Xóchitl misma le redime después, culpando el tiempo, su situación, y no él.

“Mañana vuestros errores / Perdonarán con razón... (102) Al mismo tiempo, sin embargo, ella rehúsa perdonar a Doña Marina: “Nunca habrá perdón, / Jamás para los traidores. / Si a la patria en su demencia, / Ataron a extraño yugo; / Los perdonará el verdugo, / ¡Pero nunca la conciencia!” (102). El crimen de Marina, la india mala, la mujer egoísta, es peor que el de Cortés.

Yo diría que su delito es mucho peor no solamente porque ella es una mujer, y una india, mala, sino también porque ella es una madre mala. Ella es la puta, la mujer que tiene un hijo bastardo, y que no sabe cómo cuidar al hijo. Cuando Cortés le dice que él va a darla a ella a Don Juan de Jaramillo como esposa, ella le acusa a él de ser un padre impío, pero cuando él persiste en su curso, cuando él le dice definitivamente que ella no puede quedarse con él, ella levanta una espada y amenaza matar a su hijo. Cortés le para: “Detente. ¿No eres madre?” (70). Antes, en el mismo diálogo, hemos aprendido que Marina había matado no solamente a Moteczuma, usando una espada española, sino también a sus dos hijas (68-9). Este crimen, que tiene pinta tanto de sexualidad desviada como de maternidad pervertida, se combina con su indigeneidad inauténtica y su femineidad impura. Cortés, en esta escena, puede ser el padre bueno sin la mancha de las muertes de Moteczuma y sus hijas en su personaje, justo porque Marina carga con el crimen.

Pero ¿qué se gana con las muertes de Xóchitl y Gonzalo, los hijos de Cortés el buen padre? Yo diría es porque solamente en las muertes de los hijos puede alguien sufrir las emociones necesarias ser un padre bueno o una madre buena. En la muerte de un hijo, se produce un cambio profundo, una situación límite, que fue, en la mentalidad decimonónica, esencial. Recurro a un discurso del siglo XIX en los Estados Unidos que conectaba las muertes de los

niños explícitamente con el sentimiento correcto de la maternidad: un discurso que se expresa más claramente en tales novelas populares como *Uncle Tom's Cabin*. En este libro sobre los males de la esclavitud estadounidense, Stowe utiliza los sentimientos de una madre para su hijo muerto o perdido para evocar una emoción abolicionista hacia la esclavitud. De hecho, fueron las emociones provocadas por la muerte de su propio hijo que empujaron a Stowe escribir el libro en primer lugar (Noble 66). La santidad del hijo van en paralelo con la santidad de la madre como objeto fundamental de la fabricación de un hogar, una identidad, y entonces una familia nacional (Gillis 86). Gillis mantiene que el hijo “virtual,” el hijo conceptual, es más importante en las construcciones de la familia moderna y la paternidad (o maternidad) correcta. Yo diría, sin embargo, que la figura del hijo muerto—un hijo que se ha convertido en una memoria y empujado en un espacio virtual de lo fantasmal—actúa en el escenario decimonónico para provocar emociones cruciales en la representación, y la experiencia, de un paternidad legítima. Especialmente, es necesario notar, cuando ese hijo, o hija, es indígena.

Las conexiones aquí entre el valor de una mujer, el valor de la maternidad buena, y la necesidad de la muerte de los hijos para este valor, crean una estructura de la femineidad y la legitimidad en que la Doña Marina de esta obra no puede existir. La importancia de la muerte para una madre buena paralela la importancia de la muerte para un indio auténtico que vemos tanto en *Guatimoc* como *Hima-Sumac*, y que se enfatiza al final de esta obra también con la muerte de Xóchitl. Cuando ella se acerca a la muerte, revela la última capa de su identidad: que ella es real, la hermana de Cuauhtemoc, que no se describe más en la obra pero que se habría hecho conocer a los espectadores como el último rey de los aztecas (103). Con su frase penúltima, ya citada arriba pero que vale la pena repetir, Xóchitl asume definitivamente la legitimidad indígena como algo para ella y no para Marina: “De mi vida / Era el secreto...yo

muero / Con una raza...” (103) La realeza, la realidad, y la muerte todo se combinan aquí y, como la maternidad que gira sobre la muerte de los niños y la ausencia de un ego, infunden a Xóchitl profundamente con legitimidad. Ella puede ser el ángel del hogar (México), y Cortés puede ser la figura paternal y maternal, legitimada por las muertes de sus hijos metafóricos y redimida por las palabras de la última india pura. La concepción del nuevo país, profetizada en el nombre católico de Xóchitl, se posibilita solamente en su muerte.

Más allá de la ventriloquia: El vampirismo y el sujeto latinoamericano

*In the Great American Indian novel, when it is finally written,
all of the white people will be Indians and all of the Indians will be ghosts.*
-Extracto de “How To Write the Great American Indian Novel,” by Sherman Alexie

Cien años más adelante y en otra lengua colonial, Sherman Alexie escribe el poema “How To Write the Great American Indian Novel,” en que se ve claramente que los temas y tropos de obras como *Guatimoc*, *Hima-Sumac*, *Quetzalcóatl*, y *Xóchitl*—tropos como la tristeza del indio, las conexiones entre los indios y la tierra, y la incorporación del indio dentro de un cuerpo blanco—todavía quedan en las mentalidades de las culturas en ambos continentes americanos. En Latinoamérica y América del Sur, la fascinación con los indígenas no paró con el siglo XIX, sino siguió con el movimiento indigenista en el siglo veinte y, de alguna manera, en los discursos del mestizaje que todavía forman gran parte de la literatura latinoamericana. El lugar del indio, su papel y su presencia, o su cualidad fantasmal, continúa existiendo como foco de la creatividad, la formación de identidades nacionales, y, hasta cierto punto, una ansiedad similar a la de los escritores decimonónicos.

Philip J. Deloria, un teórico estadounidense, escribe sobre el anhelo de una legitimidad indígena en la historia la cultura norteamericana; un anhelo que se sacia en los juegos del indianismo, “playing Indian,” de niños americanos anglo-europeos, y que se puede seguir también en la historia estadounidense en la retórica independentista, la literatura decimonónica, y

aún en campamentos de verano. Mantiene que la representación de la indigeneidad, de “Indianness,” era y sigue siendo crucial para la realización de una subjetividad americana auténtica; el individuo tiene que volverse otro por la disfraz de un indio, experimentar las emociones indígenas, antes que pueda ser americano de verdad, justo como los colonos ingleses tuvieron usar la figura del indio para diferenciarse de Inglaterra (Deloria). Es así en Latinoamérica también, aunque las experiencias de ambos continentes difiere; no hay un concepto como el mestizaje en los Estados Unidos, por ejemplo, y no hay reservas indias en Latinoamérica como hay en los EE.UU. Sin embargo, obras como las analizadas en este ensayo sugieren que existe una ansiedad similar sobre la legitimidad de los criollos en el Nuevo Mundo, y que esa ansiedad se manifestaba, se manifiesta, de maneras que serían reconocibles a Deloria y Alexie: las incorporaciones emocionales o metafísicas de los personajes indígenas, seguidas— aún posibilitadas—por sus muertes por un lado, y los hombres blancos que aprenden, mejoran, y llevan adelante la historia por otro.

Los indios, por su lado, quedan o desaparecen, pero los que quedan físicamente pierden su autenticidad y desaparecen en la corriente del tiempo. Los que desaparecen en la muerte regresan, una y otra vez, como héroe, mártir, sacrificado, o hijo perdido: es decir, como fantasmas que se pueden formar en cualquier silueta necesaria, pero que también rechazan dejar la gente viva en paz. En su libro *The National Uncanny*, Bergland escribe sobre la presencia eterna de los fantasmas indígenas en la consciencia americana:

“The ghosting of Indians is a technique of removal. By writing about Indians as ghosts, white writers effectively remove them from American lands, and place them, instead, within the American imagination. One result of the internalization of Indians is that American individuals who ‘contain’ Indianness thereby constitute themselves as representative Americans, and even as representative Americas” (4).

Vemos esto en la transformación de Cortés en tanto *Guatimoc* como *Xóchitl*: él se convierte, esencialmente, en el americano, si no prototípico, por lo menos pre-típico en que, después de la

cronología de las obras, se entiende que él puede generar la nueva nación sin la ayuda de nadie. Él se transforma en el padre de la nación: un padre blanco (importante para los criollos que también rastreaban sus orígenes a Europa) pero indígena (igualmente importante en la creación y consolidación de identidades nuevas legítimas). En un truco de la lengua, él queda poseído, “haunted,” con la posesión metafísica de los cuerpos, almas, y emociones de los indios muertos, y él encuentra su legitimidad en esta posesión poseída.

En la escena citada al principio de este ensayo, describí como Xóchitl y Cortés representan lo real y lo imaginado, la autoridad y la autenticidad, a través de su conversación emotiva y la redención al final de Cortés gracias a Xóchitl. He explorado cómo estos temas de la muerte y la vida, la autenticidad y la legitimidad, la culpabilidad y la rendición navegan las obras de teatro examinadas, y cómo estas obras se dedican a la extracción de los indígenas mientras otorgan a la élite criolla la legitimidad codificada como indígena. Mantengo que mucho de este trabajo cultural ocurre en y con las emociones actualizadas en el escenario decimonónico, con el resultado que las obras del siglo XIX, lejos de ser tragedias melodramáticas que intentan compensar por un pasado violento, son de hecho representaciones violentas que siguen en la misma línea de los conquistadores españoles mientras fabrican para los descendientes de esos conquistadores una supuesta inocencia. No simplemente una inocencia, sino un derecho a la tierra del Nuevo Mundo basado en los derechos de los imperios antiguos indígenas, mientras la élite criolla negaba a los indígenas contemporáneos todos los derechos en los países nuevos. En un abolengo imposible pero atrayente, los que criollos rastreaban sus propios orígenes y borraban a los indios completamente. Es claro en obras como las cuatro analizadas aquí, que en el intento de fabricar un nuevo cuerpo nacional, la sangre indígena y el pasado de los imperios antiguos americanos sirvieron como bases legítimas, políticamente esenciales. Es igualmente claro que en

los países nuevos, no había ningún espacio para los indígenas excepto del escenario, y el pasado antiguo.

La internalización que describe Bergland sí funciona como un mecanismo de la extirpación del indígena desde la esfera de la realidad y la colocación del indígena en la imaginación y el pasado mítico—un resultado que sin duda ocurre en las obras he explorado. Lo que también ocurre, sin embargo, a través de las muertes de los personajes indígenas y las transformaciones y redenciones de los personajes españoles específicas, es una internalización corporal—una incorporación prácticamente física de los cuerpos de los Otros (los indios y las mujeres indígenas) dentro del cuerpo del hombre blanco y español. Esta trama funciona como un tipo de vampirismo cultural y emocional, después de que al cuerpo del hombre, de Cortés, se dota de una nueva legitimidad y autoctonía, y los cuerpos de otros—Guatimoc, Tepocztina, Hima-Sumac, y Xóchitl—deben desaparecer.

Estas obras, cuidadosamente y con ferocidad sorprendente, forman la nueva nación en el cuerpo del nuevo ciudadano ideal. Mientras reconocen el hecho de que estos países fueron formados a partir de robos, genocidios, y violencia, los escritores criollos intelectuales separan a esta historia de la violencia de su presencia, como separan a los indígenas contemporáneos de los imperios antiguos, y encuentran en el momento del pecado original de las colonias—la conquista—los mecanismos para redimir este pecado completamente. Esta ventriloquia imposible, entretejida con el vampirismo emocional y un proceso que solamente se puede describir como un viaje en el tiempo, no crean en absoluto una legitimidad estable; en vez de eso, el discurso ambivalente de la legitimidad criolla en el Nuevo Mundo tiene que ser contado y recontado una y otra vez, año tras año. En estos recuentos, la nación se forma como entidad con una historia colectiva y memorias comunes, pero son las emociones que se provocan en el

escenario que consolidan el individuo necesario. Como las madres buenas tienen que conocer los sentimientos del duelo asociados con la muerte de un hijo, los peruanos tienen que estar tristes sobre el imperio incaico para ser peruanos, y los mexicanos tienen que estar de luto por Xóchitl y Gonzalo.

Las muertes de los indios, como héroe, mártir, o hija, crean una economía de la emoción que ubica a las figuras indígenas, cuerpo y alma, en la esfera de lo relevante en su desaparición de la esfera de lo posible. Al final, el hombre blanco subsume los cuerpos desviados dentro de su propio cuerpo, les hacen útiles al hacerlos desaparecer. Esta unificación de los cuerpos—una reflexión de los matrimonios sobre los que escribe Sommer—genera la nueva nación emocionalmente, y redime el cuerpo del hombre blanco a través de una temporalidad compleja en que el pasado redime el presente, lo cual permite el futuro. Las obras son representaciones, no de la redención, sino del pecado original de todos los países coloniales de las Américas, pero solamente es en la repetición, una y otra vez, obra tras obra y representación tras representación, que la identidad mexicana, colombiana, o peruana se puede formar. La identidad del ciudadano ideal, como queda expresada en estas obras, nunca es estable, sino basada completamente en una mitología, una narrativa nacional que intenta borrar el origen violento, pero que nunca puede.

Obras citadas

- Archer, Christon I. *The Wars of Independence in Spanish America*. Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc.: 2000. Print.
- Agudelo Ochoa, Ana María. “Neoclasicismo, romanticismo y noción de literatura nacional en la Nueva Granada. Un estudio a partir de la prensa literaria de 1836 a 1860.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2014: 17-38. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991. Print.
- Bergland, Renée L. *The National Uncanny: Indian Ghosts and American Subjects*. Hanover: University Press of New England: 2000. Print.
- Bolívar, Simón. *Doctrina del libertador*. 5ª ed. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1994. Print.
- Boyd, Colleen E., and Coll Thrush, ed. *Phantom Past, Indigenous Presence: Native Ghosts in North American Culture and History*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2011. Print.
- Bulman, Gail A. *Staging Words, Performing Worlds*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. Print.
- Bushnell, David, and Neill Macaulay. *The Emergence of Latin America in the 19th century*. Oxford: Oxford University Press, 1994. Print.
- Chavero, Alfredo. *Quetzalcóatl: Ensayo trágico en tres actos y en verso*. México: Imprenta de Jene y Zapiain, 1877. Print.
- *Xóchitl: Drama en tres actos y en verso*. México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1878. Print.
- Cortés, Eladio, and Mirta Barrea-Marlys, eds. *Encyclopedia of Latin American Theater*.

- Westport, CT: Greenwood Press, 2003. Print.
- Davis, Natalie Zemon, and Randolph Starn. "Introduction." *Representations* Spring 1989: 1-6. Print.
- Deloria, Philip J. *Playing Indian*. New Haven: Yale University Press, 1998. Print.
- Earle, Rebecca. "'Padres de la Patria' and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth-Century Spanish America." *Journal of Latin American Studies* Nov. 2002: 775-805. Print.
- *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1816-1930*. Durham, NC: Duke University Press, 2007. Print.
- Encinas, Percy C. "Teatro como práctica política en el Perú: Dos momentos históricos." *Gestos* Abril 2012: 125-139. Print.
- Fernández Madrid, José. *Guatimoc: Una tragedia en cinco actos*. Madrid: Imprenta de Arango, 1835. Print.
- Ferreira, Rocio. "Cloinda Matto de Turner, infatigable obrera del pensamiento." *Crónicas urbanas* 2006: 111-124. Print.
- Galindo, Dunia. "Para una mecánica del cuerpo: disciplinamiento y subordinación: la sublime teatralidad del nuevo teatro republicano." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2do Semestre de 2000: 35-46. Print.
- Gaspar, Martín. "The Tradition of Anonymity in the Andes." *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. 21: 391-415. Print.
- Gillingham, Paul. "The Emperor of Ixcateopan: Fraud, Nationalism and Memory in Modern Mexico." *Journal of Latin American Studies* August 2005: 561-584. Web.
- Gillis, John R. "The Birth of the Virtual Child: A Victorian Progeny." *Beyond the Century of the*

- Child: Cultural History and Developmental Psychology*. Willem Koops and Michael Zuckerman, ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012. Print.
- Gillman, Susan. "The Mulatto, Tragic or Triumphant? The Nineteenth-Century American Race Melodrama." *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth Century America*. Shirley Samuels, ed. New York: Oxford University Press, 1992. 221-243. Print.
- González Caijao, Fernando. "Revolución Teatral en moldes viejos." *Latin American Theater Review* Spring 1990: 163-169. Print.
- Inglis, Fred. *Clifford Geertz: Culture, Custom, and Ethics*. Malden, MA: Polity Press, 2000.
- Jones, Willis Knapp. *Behind Spanish American Footlights*. Austin, TX: University of Texas Press, 1966. Print.
- Kaplan, Amy. "Manifest Domesticity." *American Literature* 1999: 581-606. Print.
- 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* 1994: 587-603. Print.
- Láscar, Amando. "Consolidación del estado-nación y las contradicciones de la perspectiva indigenista: *Gualda, Cailloma, y A orillas del Bío-Bío*." *Alpha* Dic 2005: 63-86. Print.
- Lynch, John. *The Spanish American Revolutions: 1808-1826*. New York: W.W. Norton & Company, 1986. Print. (2ª edición)
- Matto de Turner, Clorinda. *Hima-Sumac: Drama en tres actos y en prosa*. Lima: Imprenta La Equitativa-Desamparados, 19: 1892. Print.
- Molinié, Antoinette. "La resurrección del Inca: el papel de las representaciones indígenas en la invención de la nación peruana." *Crónicas Urbanas* 2006: 77-92. Print.

- Noble, Marianne. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Print.
- Nussbaum, Martha C. *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. London: Belknap, 2013. Print.
- Robins, Nicholas A. *Native Insurgencies and the Genocidal Impulse in the Americas*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005. Print.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julia Rivkin and Michael Ryan. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell, 2004. 770-794. Print.
- Rubio Jiménez, Jesús. "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política." *Castilla: Estudios de literatura*. 14 (1989): 129-149. Print.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991. Print.
- Taylor, Diana, and Sarah J. Townsend, ed. *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater Performance*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 2008. Print.
- Versényi, Adam. *Theatre in Latin America: Religion, politics, and culture from Cortés to the 1980s*. Great Britain: Cambridge University Press, 1993. Print.