

Visiones del pasado colonial en la dramaturgia hispanoamericana de la independencia: claves para una lectura comparada.

VERNECK, Bruno /Universidade de São Paulo, Brasil – bruno.verneck@usp.br

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: dramaturgia de la independencia – período colonial – comedia sentimental

> **Resumen**

La dramaturgia hispanoamericana del período de las Guerras de Independencia trató de simbolizar el rompimiento con la metrópoli a partir de una revisión del pasado colonial. En un gesto que mezcla la arenga patriótica a la escritura de la historia, esta operación ofrece, desde la dramaturgia, una lectura del pasado para la nación en construcción. En nuestra comunicación haremos una lectura comparada de dos textos del período. *Tupac Amaru*, escrita por el rioplatense Luis Ambrosio Morante, en 1821; y *Guatimoc*, escrita por el neogranadino José Fernández Madrid, en 1822. Las obras sitúan su enredo en dos momentos importantes de la historia del continente - la conquista de la Nueva España, en el siglo XVI, y la gran rebelión indígena en los Andes, en el siglo XVIII. Enfocaremos, en clave comparada, como estos eventos son leídos por las dos piezas y representados desde el proyecto republicano y sus implicaciones políticas e ideológicas.

> **Introducción**

Durante las Guerras de Independencia, las expresiones literarias se encargaron de forjar un cuerpo simbólico que diera cohesión a los proyectos de ruptura política. José Emilio Burucúa y Fabián Alejandro Campagne, al analizar lo que llamaron “corpora simbólicos” asociados al surgimiento y consolidación de las naciones americanas afirman que, entre 1810 y 1830, las elites criollas, como impulsoras de los procesos de emancipación, actuaron “con claridad y rapidez para crear un mundo de símbolos y crear una red de ideas que reemplacen el sistema secular de signos y formas de la monarquía borbónica” (2003, p. 435).

En esta trama simbólica, todo lo que hacía acordar al poder colonial se reemplazaba por emblemas del naciente patriotismo, pasando de un concepto que en la colonia designaba apenas la ciudad de

nacimiento a una idea de clara deriva política designando la adhesión al proyecto de emancipación (Di Meglio, 2014). Buscando estimular la adhesión al ideario republicano, los letrados patriotas difundían sus ideas dentro de un difuso “americanismo” que lanzaba una mirada continental a los problemas, pensando en conjunto y siempre oponiéndose a la metrópoli proscripta.

El pasado colonial fue, en este sentido, la imagen capaz de cifrar el fundamento primordial de la retórica independentista: la idea de que América durante la colonia estuvo cautiva y ahora, al romper con la metrópoli, marchaba hacia la libertad perdida con la conquista. De esta manera, los patriotas formarían parte de una genealogía de disputas entre invasores españoles y nativos indígenas, proyectándose como legatarios de estos episodios de resistencia, ahora vistos como la base de la pertenencia americana.

› *Tupac Amaru, Guatimoc y los avatares de la sensibilidad*

Buscando construir esta genealogía, el prócer colombiano José Fernández Madrid escribió la pieza teatral *Guatimoc*, en 1822. El texto representa los últimos días de Cuauhtémoc (en español, Guatimoc), sobrino y yerno de Moctezuma, además de su sucesor y último emperador de México. Ambientada en el interior del palacio imperial, la obra aborda un dilema de honor: Guatimoc se niega a decir el paradero de un supuesto tesoro de Moctezuma buscado por los españoles. Su esposa, aquí llamada Tepoczina, intenta sin éxito convencer a su marido de que se lo entregue. Del lado español, Hernán Cortés lucha por contener la revuelta de los soldados que le exigen obtener una confesión bajo tortura para poder apoderarse de las riquezas de la ya conquistada Tenochtitlán.

Guatimoc por su parte está convencido de que su silencio es el máximo símbolo de la resistencia azteca, como afirma, “Méjico vive todavía, puesto que aun existís vosotros, y yo existo” (Madrid, 1936, p. 74). El fundamento de este gesto sacrificial se proyecta hacia un futuro que el espectador colombiano de 1822 cree que es su presente, pues la patria libre quedó adormecida en los corazones americanos y ahora, con el transcurso de la Independencia, podría emerger como un proyecto político, arrancando del juicio individual este deseo de libertad para transformarlo en razón pública.

Hay, por lo tanto, en las palabras de Guatimoc una especie de destino manifiesto que conecta la historia de la conquista de México con el presente prometido de la emancipación. La lógica sacrificial del héroe es optimista en la medida en que anuncia un futuro de redención. Las lágrimas, rasgo ineludible del teatro de la época, empapan las escenas como en el diálogo entre el emperador y su esposa. Dice Guatimoc: “En el furor que me devora el pecho... En la ternura, con que te amo... ¿Lloras? ¿Lloras, amiga?”, a lo que contesta Tepoczina: “Guatimoc, ya es tiempo de llorar y morir”. (Madrid, 1936, p. 83).

Encarnación máxima de la razón política, también Cortés desnuda su sensibilidad por las lágrimas. Ante la conquista de la capital azteca, dirá: “Esta es la vez primera de mi vida en que, de gratitud enajenado, siento húmedos mis ojos.... Compañeros, ¿qué mayor testimonio puedo daros? ¿qué prueba de amistad más verdadera?” (Madrid, 1936, p. 91). Las lágrimas son el medio por el cual el mundo interior da pruebas de su autenticidad, pues carga una dimensión moral capaz de suavizar el peso de la retórica militar.

Si bien el tono antiespañol del texto es innegable, es en la moralización de los conflictos que la retórica patriótica demuestra su carácter conciliador. Cortés y sus compatriotas son codiciosos, pero la crueldad se diluye y se encarna, como problema moral, en uno de los personajes: Alderete, oficial y tesorero del ejército. Si bien Cortés es capaz de admirar y respetar el heroísmo del príncipe azteca, Alderete lo encuentra bárbaro y repugnante. Cortés es educado, diplomático, mientras Alderete es agresivo y sin pudores, acosando incluso a la emperatriz. Dice Alderete: “Es muy bella a mis ojos esta india; más bella aún en su dolor; merece por un héroe español ser protegida. ¡Qué honores y riquezas con su mano podré pronto adquirir! Sí, será mía... ¡Yo del tesoro poseedor... qué gozo! Con el llanto que inunda sus mejillas me agrada más” (Madrid, 1936, p. 109).

No hay que subestimar el producto de esta moralización del conflicto: en lugar de establecer una franca oposición entre españoles e indígenas, la mediación surge desde el juicio individual, desde la moral. Más que la división racial, entra en juego la división entre hombres buenos y malos; Perspectiva que permite redimir a los españoles en el imaginario republicano siempre y cuando sean favorables a la causa independentista.

Curiosamente, es precisamente la faz política de Cortés la que contrasta con el terrible Alderete. En uno de sus soliloquios, decide el destino de Cuauhtémoc a través de la razón política, con el objetivo de mantener la obediencia de los soldados. Sin embargo, el juicio interior del conquistador no deja de reconocer la calamidad que implica la decisión, dice Cortés, “No hay duda, la política lo exige: es necesario hacerla; (...) Esta barbarie será del mundo escándalo, y de infamia mi nombre cubrirá... pero él se obstina; ambos lo quieren, ambos... Él que manda no es dueño de sus propios sentimientos, y debe a la piedad cerrar la entrada. Vamos a ejecutar pues la sentencia, la injusticia horrorosa... y necesaria” (Madrid, 1936, p. 135).

En la obra no se representa la tortura y muerte de Guatimoc, respetando el decoro que el teatro exigía. Sin embargo, su desenlace crea una escena igualmente emblemática. Tepozcina, esposa de Guatimoc, mata a Alderete delante de Cortés y la obra finaliza con una pregunta de la emperatriz dirigida hacia el público: “Oh dioses! ¿sufiréis a estos malvados, y quedarán impunes sus delitos?” (Madrid, 1936, p. 150). Seguramente, en el público neogranadino esta afirmación adquirió un significado paradójicamente

positivo. Los hombres del presente, luchando contra los enemigos españoles, respondieron con su heroísmo patriótico a la agonía de la emperatriz. Atravesados por la promesa de la independencia, los horrores de la obra se redimen, pues sus héroes, que tanto desafiaron a los dioses en busca de un sentido para su expiación, en el presente de la escritura, durante las Guerras, encontraron la justicia.

El mismo horizonte ambiguo aparece en otra obra del período. Escrita un año antes en la efervescente y recién independiente Buenos Aires, por el actor, director y dramaturgo Luis Ambrosio Morante, *Tupac Amaru* rescata la rebelión encabezada por el líder curaca José Gabriel Condorcanqui entre 1780 y 1781, proclamándose Túpac Amaru II. La obra, sin embargo, excluye la expiación que la historia reservó al héroe. Aquí, el enredo termina con la nota alta de las proclamas militares en nombre de la libertad americana. En tono grandilocuente la pieza finaliza con las siguientes palabras del líder curaca: “Marchemos al combate, a las victorias, a derrocar la prepotencia Hispana... ¡Oh quiera el que dirige los destinos... dar pleno fin a la obra comenzada” (Morante, 2007, p. 305). Más preocupada por construir el despertar del líder rebelde, la obra de Ambrosio Morante resalta la llama inicial de la rebelión y los argumentos movilizadores por Túpac Amaru para convencer a sus compatriotas indígenas.

En el texto, Túpac Amaru comparte el protagonismo de la obra con Ventura de Santelices, hijo de un corregidor español, dividido entre su apoyo a la justa causa de los indígenas y el respeto a su padre. Durante la obra, el buen español Santelices se conmueve por el arduo trabajo de los indígenas mitayos, pero no deja de sorprenderse cuando su amigo Túpac Amaru afirma que anhela la independencia de los indígenas, libertándolos definitivamente del deber de, como afirma él, de “saciar el dragón de la codicia española” (Morante, 2007, p. 223). Ahí se perfila otro conflicto central de la obra: los sucesivos intentos de Santelices por convencer a su padre, el corregidor, de la justa causa de los indígenas.

En este panorama, Morante parece construir el desenlace de la obra no en torno a la rebelión, sino más bien a un conflicto amoroso y familiar, siguiendo el triunfante modelo de la comedia sentimental. La obra parece no querer escenificar los hechos militares de la rebelión, ni su agónico fin, con el asesinato de Tupac Amaru por las tropas coloniales. La pieza parece querer, de alguna manera, repensarla desde orígenes más bien sentimentales.

En este origen imaginado hay dos hechos traumáticos: la insinuada violación de Micaela Bastidas, esposa de Túpac Amaru, por el capataz español Arriaga, funcionario del corregidor, y el enfrentamiento entre padre e hijo españoles, unidos por el amor familiar y distanciados por sus visiones opuestas de la causa indígena.

Al igual que en Guatimoc, aquí los diálogos entre los amantes sirven para realzar los sentimientos en juego y la urgencia de la rebelión, como si la historia estuviera al servicio del corazón. Tupac Amaru dice: “¡Oh, Providencia Suma, yo os presento un ser libre! ¡Que pueda gozar vida para honrar la libertad

haciendo un digno uso! ... ¿Pero qué reparo? ¿Lloras Bastida mía?”. A lo que Bastidas contesta: “¡Ser eterno! / ¡Dios de mi Patria! ¡Dios de la Justicia! / admite aquestas lágrimas” (Morante, 2007, p. 229).

El discurso de Túpac Amaru une la libertad de la patria a la libertad del corazón, pues son dos dimensiones indisociables para él. Micaela Bastidas, como oyente del discurso entusiasta de su amado, llora. No es casualidad que ella, figura fuerte y virtuosa, sea la encargada de evitar el baño de sangre al final de la obra, aunque haya sido sometida a las terribles condiciones del trabajo en las minas y, claro, al acoso de Arriaga. Ella dirá en el momento de máxima tensión de la obra: “Inca Tupac-Amaru! ¡Qué! ¿Tú hablas de la virtud y asesinar pretendes al padre de tu amigo?... (...) No cabe que os conduzca a la gloria, un furioso que se baña en la sangre del hombre que le implora un perdón generoso (...)” (Morante, 2007, p. 301).

En este escenario fracturado la virtud y los nobles sentimientos de Micaela harán la mediación entre los involucrados. Micaela insiste que, si Tupac Amaru decide asesinar al corregidor – padre de Santelices – una familia desmoronará. Ella defenderá el valor de la amistad entre su novio y el noble y joven español Santelices, desplazando la dicotomía impuesta por la condición colonial al territorio de la moralidad. En nombre de la virtud, de la justicia y del perdón, ella intenta disuadir a su amado, impidiendo que él mate al corregidor y, en sus términos, se iguale a su verdugo. A los ruegos de Micaela, se sumará el propio Santelices en la defensa del padre. El joven tras dar “un grito horrible y se cubre el rostro con ambas manos”, como indica la acotación, afirma: “Por seguir la justicia de tu causa abandoné mi padre, mi fortuna, y mi deber jurado. En la más franca efusión de amistad, tú me juraste pagar la enormidad avalorada de tales sacrificios... ¡Ve aquí el tiempo de la retribución!” (Morante, 2007, p. 302-203).

Tupac Amaru, por fin, desiste de vengar los años de sometimiento de sus compatriotas indígenas, afirmando: “La Amistad triunfa”, luego diciendo al corregidor: “Vuélvete a los tuyos. Y diles que los mismo que arrastraban ayer al Vituperio, hoy son capaces de generosidad. Diles que ansiaba Tupac-Amaru conseguir tu muerte cuando te dio la vida” (Morante, 2007, p. 303). El perdón logrado sorprende al corregidor que alaba Micaela, considerándola responsable por tal sorpresa él dirá: “¡Mujer sensible! / ¡Generosa mujer! ¡Mujer que abarcas / cuanto engrandece al hombre! Me confunde / tu corazón y tu virtud me pasma” (Morante, 2007, p. 296).

Como en Guatimoc, aquí también se ensaya una alianza americana entre los indígenas y los españoles capaces de redimirse. Más que el enfrentamiento entre colonizadores y colonizados, aquí está en juego un entramado de sentimientos y relaciones familiares que avanzan a través de los expedientes de la comedia sentimental. Como bien resumió María Jesús García Garrosa (p. 224), “Los remordimientos y el arrepentimiento suponen el triunfo de la virtud sobre el vicio, conclusión a la que debe llegar el espectador de una pieza sentimental, elevando de este modo la virtud al grado de valor humano máximo

en la escala moral”. Esta moralización de los conflictos parte del “lenguaje del corazón” creado por la sensibilidad ilustrada que, según Monica Bolufer (2015, p. 2061), formuló un modelo basado “en el elogio del sentimiento, planteándose de manera compleja la relación necesaria entre razón y afectos (...) atando al individuo a los demás a través de la empatía y la benevolencia”.

Las intervenciones de Micaela y de Santelices destacan el valor de la amistad, pues la centralidad de la familia, leída a contrapelo, realza el gesto de bravura de los dos personajes. Con eso se frustra también el esquema trágico de la obra – si pensamos en la definición sintética de tragedia como una trama que comienza bien y termina mal – aquí la gravedad y el andamio cómico sólo podría emparentarla a la comedia sentimental. La amistad triunfará gracias a la sensibilidad del héroe que, sin abandonar su causa, supo ceder a los imperativos sanguinarios en favor de la virtud, de la lealtad al amigo.

> Consideraciones finales

Curiosamente, en las dos obras, el conflicto se resuelve a través de las figuras femeninas: acosadas por los terribles Alderete y Arriaga, Tepoczina y Micaela encarnan la máxima fragilidad de figuras expuestas a la violencia colonial. Sus respuestas son, sin embargo, inversamente proporcionales: mientras Tepoczina mata a su verdugo y pide al cielo el castigo de los tiranos, Micaela actúa para reconciliar los imperativos de la rebelión con las causas del corazón. Ambas definen el resultado y, en la violencia de un asesinato o en las palabras de conciliación, encarnan un ideal americano: demuestran bravura en la lucha y valor en la sensibilidad.

Las dos también funcionan como un espejo de sus compañeros: Tepoczina actúa ante la pasividad de Cuauquemoc, mientras Micaela frena con su templanza la rabia vengativa de Túpac Amaru. En los ojos de los españoles –Cortés y el Corregidor– hay miradas de asombro ante su capacidad de resistencia. Junto a sus pares, forman un eje complementario que compone una especie de visión integral del heroísmo americano: razón y sensibilidad, resistencia pasiva y activa, furia y templanza. Por lo tanto, estas dos parejas reflejan el proyecto en curso para el continente: desde las guerras intestinas por la libertad hasta el sentido de tolerancia que debería guiar la patria naciente.

Bibliografía

- Bolufer, M. (2015). “Estilos emocionales en el siglo XVIII”. En Iglesias Rodríguez, J. J, et al. (compilador), Comercio y cultura en la Edad Moderna. Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Burucúa, J. E. & Campagne, F. A. (2003). “Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur”. En Anino, A. & Guerra, F. X. (compilador), Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Di Meglio, G. (2014). “Argentina/Río de la Plata”. En Lomné, G. (compilador), Diccionario político y social del mundo Iberoamericano. Conceitos políticos fundamentales, 1780-1870. Iberconceptos II, t. 8. Madrid, Universidad del País Vasco/Euskal Herrico.
- García Garrosa, M. J. (1990). La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Madrid, J. F. (1936). Atala y Guatimoc. Tragedias en verso. Bogotá, Editorial Minerva.
- Morante, L. A. (2007). Tupac Amaru. En Seibel, B. (compiladora), Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad: obras de la Independencia: 1818-1824. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.