



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

**OLLANTAY: RELECTURA DE UNA OBRA DRAMÁTICA
COLONIAL COMO LEGADO HISTÓRICO TEATRAL.**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTRIZ

RAYMI MARITZA DEMETRIO CERDA

PROFESOR GUÍA:

HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE

Santiago de Chile

2014

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por su apoyo incondicional, paciencia y amor.

A mi padre, por su apoyo incondicional, gran interés y amor.

A mi hermana, por ser mi ejemplo en la vida y mi camino a seguir.

A Nicolás, por su apoyo, paciencia, amor y contención en todo momento.

A mis abuelos maternos y paternos por su inmenso cariño y ternura.

A mis amigos y amigas, por sus palabras de aliento.

A Rolando Carrasco por su inmenso apoyo, interés y ayuda en los cimientos y desarrollo de esta investigación.

A profesores y personas que en algún momento compartieron sus conocimientos de manera desinteresada e hicieron un gran aporte a este proceso.

Y a mi profesor guía, que ha confiado en mi trabajo y lo ha conducido desde la asignatura de seminario.

TABLA DE CONTENIDOS

	Páginas
Portada	1
Agradecimientos	2
Tabla de contenidos	3
Índice de ilustraciones	5
Resumen	7
Introducción	8
Capítulo 1: Antecedentes histórico-culturales del periodo colonial:	
<i>Ollantay</i> y la tradición incaica.....	12
1.1 “Descubrimiento” e “Invención” del Nuevo Mundo.....	13
1.1.1 La ciudad y la letra en el ordenamiento colonial.....	18
1.1.2 El indígena y el rol de la Iglesia en el proceso aculturador.....	20
1.1.3 Surgimiento de la sociedad mestiza.....	25
1.2 El letrado en el Nuevo Mundo: fuentes de la tradición incaica.....	27
1.3 La política castellanizadora y la evangelización en Los Andes.....	37

Capítulo 2: Principales perspectivas críticas, influencias y problemáticas de creación en un texto colonial.....	46
2.1 Teorías sobre el origen y constitución del texto dramático.....	47
2.1.1 <i>Ollantay</i> y el encuentro dramático de dos mundos.....	53
2.2 Fuentes prehispánicas e influencias españolas en <i>Ollantay</i>	56
2.3 Problemática de la transcripción y la enunciación en el texto dramático.....	64
Capítulo 3: Intriga y sentido en <i>Ollantay</i> : Aspectos semiótico-teatrales del drama colonial.....	73
3.1 La intriga en el mundo ficcional de <i>Ollantay</i>	77
3.1.1 Ejes temáticos en <i>Ollantay</i>	82
a) Eje Sintagmático.....	83
b) Eje Paradigmático.....	84
3.1.2 Argumento socio-político en <i>Ollantay</i>	98
3.1.3 El motivo de la subversión contra el poder en <i>Ollantay</i>	100
3.2 El sentido: estructuras ideológicas en <i>Ollantay</i>	104
Conclusiones	114
Bibliografía	122
ANEXO 1: Mapa imperio Inca.....	129
ANEXO 2: Copia de reproducción facsimilar del Códice de <i>Ollantay</i> , el más antiguo existente en la biblioteca del Convento de Sto. Domingo, en la ciudad de Cuzco.....	130
ANEXO 3: Jerarquía y organización social en el Imperio Inca.....	131

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Página
FIGURA 1: Mapa de Martin Waldseemüller de 1507. [Library of Congress. Geography and Map Division, Washington, D.C].	15
FIGURA 2: Plano de Lima. Pedro de Nolasco. 1687.	19
FIGURA 3: La ocupación misionera (1635-1742)	22
FIGURA 4: Inca Garcilaso de la Vega y edición de los <i>Comentarios Reales</i> .	28
FIGURA 5: Ilustración portada <i>Nueva corónica y Buen Gobierno</i> .	30
FIGURA 6: Fraile Franciscano con un indígena, siglo XVI	39
FIGURA 7: Anfiteatro incaico cerca de Cuzco	59
FIGURA 8: <i>Kipu</i>	63
FIGURA 9: Copia de fin de reproducción facsimilar del Códice de Ollantay.	70
FIGURA 10: Cintillo utilizado por jóvenes de la nobleza inca.	87

FIGURA 11: Túnicas militares	87
FIGURA 12: Posibles tiaras de Incas <i>Túpac Yupanki</i> y <i>Huayna Cápac</i>	88
FIGURA 13: Inca <i>Pachakutiq</i>	90
FIGURA 14: Inca <i>Tupaq Yupanki</i>	91
FIGURA 15: La fe católica	96
FIGURA 16: Vestuario indígena para representar a los reyes incas (siglo XVIII)	109

RESUMEN

En la siguiente investigación, se pretende presentar una relectura del texto dramático colonial *Ollantay* desde una perspectiva teórica del teatro, con especial énfasis en los elementos dramáticos que podrían revelar un carácter historiográfico de esta pieza teatral. Para ello, se dará cuenta de un estudio del fenómeno cultural presentado al momento de la posible datación de producción de esta obra. Posteriormente, se expondrán estudios y análisis críticos de *Ollantay* desarrollados desde otras perspectivas teóricas como filología, literatura e historia, y se discutirá acerca de los procesos lingüísticos y comunicacionales a los que posiblemente fue sometida esta producción. Finalmente, de acuerdo a lo planteado en estas primeras dos etapas, se analizarán dos componentes teóricos (extraídos del modelo de análisis de texto dramático de Patrice Pavis en el 2002) en *Ollantay*, con lo que se pretende vincular el análisis dramático con el posible potencial historiográfico de este notable legado del período colonial andino.

INTRODUCCIÓN

A partir de los estudios cursados en mi formación profesional como actriz, uno de los desarrollos teóricos que más llamó mi atención fue aquél vinculado con la historia del teatro latinoamericano prehispánico y colonial. Esto, en la medida en que observaba el teatro, además de ser una herramienta artística y crítica de la sociedad, como un elemento concreto de legado y manifestación histórica de las culturas y sociedades. Toda la carga histórica que lleva consigo este arte escénico es un elemento que considero a lo menos fabuloso. Es por esto que en la medida en que se profundizaron los tópicos, decidí concretar mi interés y vincular lo que era este potencial historiográfico con la textualidad de una producción colonial. A partir de la dramaturgia revisada, decidí encaminarme hacia la producción textual del incanato, seleccionado como corpus de investigación la textualidad de *Ollantay*.

De manera anecdótica dio la casualidad que en las vacaciones previas a cursar Historia del Teatro Latinoamericano, emprendí viaje a Cuzco, Perú, para luego continuar mi estadía en Machu Picchu y finalizar mi viaje en

Bolivia. Allí pude conocer más de cerca la cultura andina y lo que su cosmovisión plantea, además de acercarme a gran parte del legado arqueológico y social que hasta hoy en día es posible apreciar en estos rincones de países vecinos.

Luego de conocer parte de esta cultura y su antepasado incaico, y posteriormente aprender sobre el aspecto teatral de la región andina prehispánica, logré vincular una motivación personal con una investigación teórica de mi profesión.

Al seleccionar la textualidad de *Ollantay* como puntapié inicial, debí hacerme cargo de todo lo que su creación conlleva: el ser un manuscrito hallado sin datación ni autor exacto, y considerarla como un elemento de reflejo de la sociedad de ese entonces. El contexto que rodea esta obra no pasa por una simplicidad particular; al contrario, se vincula con un proceso de intercambio cultural bastante particular, iniciado por la conquista de América.

De esta obra me interesa abordar una pregunta fundamental: ¿Cuáles son los componentes que en dicho texto nos permiten reconocer elementos o recursos procedentes de la tradición prehispánica y europea del

conquistador? Es decir, si sometiéramos esta obra a un análisis dramático, desde el estudio y los conocimientos de la teoría del teatro ¿Sería posible establecer elementos que se vinculen con su potencial historiográfico? Pues bien, mi hipótesis avala este planteamiento como una posibilidad real y factible de someter a estudio esta problemática.

En este sentido, la motivación principal radica en la posibilidad de poder llegar a proponer desde una metodología teatral (a partir del análisis dramático) un vínculo real con la historia de una sociedad y período en particular. Y así, generar nuevas perspectivas de estudio de un mismo corpus: el *Ollantay*.

A partir de este cuestionamiento es importante abordar en primer lugar los análisis de ciertos aspectos representativos del fenómeno de la conquista española en el Nuevo Mundo, especialmente referidos a la cultura andina. Este aspecto, tal como lo desarrollo en el capítulo primero, tiene por objetivo determinar algunos de los problemas que se identifican con el llamado “descubrimiento de América” y el proceso de aculturación desarrollado por la conquista española en el Perú. Dentro de este capítulo se desarrollarán otros tres subcapítulos vinculados con el

descubrimiento/invencción, el letrado en la región andina, y finalmente la política lingüística y la conquista del imaginario.

En función del desarrollo del problema principal, el capítulo segundo de mi investigación, abordará algunas de las principales problemáticas histórico-filológicas del corpus primario de investigación con el objeto de determinar, mediante este balance crítico, la relevancia de problemáticas tales como oralidad/escritura y traducción/transcripción.

En el capítulo tercero, y a partir de algunas nociones del modelo de análisis dramático de Patrice Pavis (2002), someteré a estudio el texto dramático de *Ollantay*, considerando especialmente las estructuras discursivas (intriga) e ideológicas (sentido), así como su problematización con los aspectos desarrollados en los capítulos anteriores.

Finalmente, el objetivo de la investigación se centra en aportar una arista teórica teatral a los estudios y lecturas críticas que se han hecho respecto de la textualidad de *Ollantay*. Si bien se ha trabajado con esta obra de manera bastante profunda en áreas como la sociología, la historia, la filología y sobre todo en la literatura, considero interesante plantear una visión y análisis de este legado textual desde el ámbito dramático.

Capítulo 1

ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURALES DEL PERIODO COLONIAL: *OLLANTAY* Y LA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL MUNDO ANDINO.

Uno de los primeros elementos a considerar en el estudio de *Ollantay*, en el marco de la Historia del Teatro Latinoamericano, dice relación con el fenómeno histórico-cultural de la tradición prehispánica y colonial en la región andina. Según el investigador Orlando Rodríguez (1998), esta obra fue hallada en el siglo XVIII, resultando probable que su fijación textual (en lengua española) haya sido en dicho siglo o en los previos a éste. Tal hipótesis exige considerar el proceso de creación del *Ollantay* como un texto que, sin lugar a dudas, se inscribe en el marco histórico del periodo hispanoamericano colonial andino. Este fenómeno presenta a la investigadora diversos problemas teóricos, si he de considerar su valor como documento histórico-literario y dramático (tal como lo leemos en la actualidad), pero que para una adecuada comprensión del mismo resulta esencial la revisión y análisis de algunos aspectos derivados del proceso del

descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, así como de las prácticas, concepciones culturales y de la lengua en los pueblos prehispánicos.

En función de esta primera aproximación en torno al *Ollantay*, es necesario abordar tres aspectos específicos que, a mi juicio, permiten reconocer el fenómeno de producción y posible circulación de esta creación dramática en las letras coloniales: 1. La discusión en torno al llamado “descubrimiento” e “invención” del Nuevo Mundo. 2. El letrado en el Nuevo Mundo y las fuentes historiográficas de la tradición incaica. 3. La política castellanizadora y evangelizadora en Los Andes.

1.1 “Descubrimiento” e “Invención” del Nuevo Mundo.

Ollantay, tal como señala el *Diccionario Enciclopédico de las Lenguas de América Latina* (1998), refiere a una “historia o leyenda auténticamente inca, pero que el texto y estructura para su escenificación corresponden al teatro español” (DELAL, 1998, p.3466); es decir, esta obra surge a partir de una interculturalidad inscrita en los primeros tiempos de la colonización americana, en donde la coexistencia de ambas culturas darían como

resultado una muestra no menor de intercambios, diversificaciones y modificaciones de productos artísticos del período.

Este encuentro se iniciaría en 1492 con el llamado “descubrimiento” de América. Para algunos, considerado más bien como un «encubrimiento», mientras que para otros como una «invención». Dicho paradigma revela una complejidad no sólo semántica, sino también teórica en el campo de la historia y la cultura colonial, en la medida en que permite —tal como destaco en las páginas siguientes— problematizar la historia oficial europea, reconociendo el legado cultural de los pueblos prehispánicos mediante la historia o la leyenda.

Una de las figuras más destacadas en esta discusión corresponde al crítico mexicano Edmundo O’Gorman (1958), quien en su obra *La invención de América* propone la categoría de «invención» en respuesta a lo que la historia oficial había plasmado por años. Entendida como una prefiguración o creación de un mundo nuevo basado en los propios referentes europeos del conquistador, América se «inventa» a partir de las concepciones europeas de las Indias Orientales que —ya con Marco Polo y, posteriormente, Cristóbal Colón— se trasladan a occidente. Esta visión

habría de ser transformada por Américo Vespucio¹ cuando se identifica y representa a América como un nuevo continente. En la *Cosmographie Introductio* (ctd. O’Gorman 1958), presentada a la Academia de Saint-Die en 1507 por Martin Waldseemüller, se menciona:

a) que, tradicionalmente, el orbe, es decir, la isla de la Tierra en que se alojaba el mundo se ha venido dividiendo en tres partes: Europa, Asia y África; b) que en vista de recientes exploraciones, ha aparecido una “cuarta parte”; c) que como fue concebida por Vespucio, no parece que exista ningún motivo justo que impida que se le denomine Tierra de Américo, o, mejor aún, América, puesto que Europa y Asia tienen nombres femeninos, y d) se declara que esa “cuarta parte” es una isla, a diferencia de las otras que son “continentes”, es decir, tierras no separadas por el mar, sino vecinas y continuas. (O’Gorman, 1958, pp.134-35)

1. Mapa de Martin Waldseemüller de 1507. [Library of Congress. Geography and Map Division, Washington, D.C].



Fuente: Instituto de Geografía, UNAM. 2007. Investigaciones Geográficas. [En línea] Scielo. N° 63. México Agosto 2007. <http://www.scielo.org.mx/img/revistas/igeo/n63/a1f1.jpg> [consulta: 18 mayo 2014]

¹ Para una ampliación de este contenido, véase O’GORMAN, E. 2003. El proceso de la invención de América. En: La invención de América. [Versión digital] Fondo de cultura económica. pp. 77-136.

Por otra parte, a juicio de Arturo Andrés Roig (1991), no podría hablarse respecto a este hito histórico como un descubrimiento, sino de un «encubrimiento»² de América. Bajo este concepto se exhibe el sentido de empresa colombina en el Nuevo Mundo.

Bien es sabido que los deseos de expansión de la corona española en búsqueda de nuevas rutas al Asia, para comercializar especias, telas y materias primas, fue el motor que lanzó de manera exitosa la iniciativa de Cristóbal Colón a embarcarse y explorar nuevas alternativas de vías comerciales por los mares de occidente. Desde la nación Hispana se invirtió y proveyó a la expedición con personas y recursos materiales para resguardar el interés primordial de los reyes: “Asegurar de hecho y de derecho los beneficios que pudiera reportarle el hallazgo de Colón” (Roig, 1991, p.88).

Para Roig, el así llamado «descubrimiento» cabe considerarlo como un evento histórico que produjo tal grado de aculturación y etnocidio de los pueblos indígenas, que no puede considerarse como un lugar de conciliación cultural, sino más bien como un acto de presión, imposición y

² Propuesta por Leopoldo Zea (ctd. en Roig 1991 párr. 9).

destrucción de las formas culturales preexistentes a la llegada de los españoles.

En síntesis, el reconocimiento de estas categorías permite advertir la complejidad del proceso político y económico vivido en el nuevo territorio americano durante esos años. El régimen europeo impuesto se fundaría en una ideología colonial con estrategias de dominación política, social y cultural de los pueblos prehispánicos, manifestando la visión europea en un contexto de primera modernidad. Europa por un lado, habría de prefigurar o inventar América; y por otro, encubrir —mediante el acto de la conquista— las prácticas y expresiones culturales propias de los pueblos prehispánicos, tales como la relevancia de la oralidad, sus formas de comunicación, ritos y tradiciones asociados a una posible práctica dramática que posteriormente analizaremos en la obra *Ollantay*.

A partir de la visión histórica de Manuel Lucena (1992) sobre la América Hispana Colonial, destaco en el marco del proceso de la conquista y colonización, tres aspectos distintivos del fenómeno cultural correspondiente a la emergente sociedad hispanoamericana, y especialmente andina, durante dicho período. En primer lugar, la

constitución del orden político basado en el dominio territorial y urbanístico; en segundo, el indígena y el rol de la iglesia en el proceso aculturador; y, por último, el surgimiento de la sociedad mestiza y las castas hacia el siglo XVIII.

1.1.1 La ciudad y la letra en el ordenamiento colonial.

En relación con la constitución y el ordenamiento político-administrativo en América, se procedió a una copia de la organización existente en Europa y particularmente en España. Los territorios asimilados servían de base para nuevas expediciones y conquistas, extendiendo el dominio español bajo las órdenes y mandatos directos de la corona³. Sin embargo, a medida que crecía el naciente ordenamiento colonial, surgió la necesidad de una organización política que agrupara los extensos territorios ya conquistados en virreinos⁴, audiencias e intendencias bajo la tuición de representantes de la corona. Los virreinos comenzaron a fundar y desarrollar ciudades y lugares de asentamiento urbano en nuestro continente. Bajo la óptica de Ángel Rama (2004), la ciudad se convierte en

³ En el caso de Perú, el extenso territorio abarcado por el imperio Inca, demandaba dichas estrategias de conquista. Véase anexo 1.

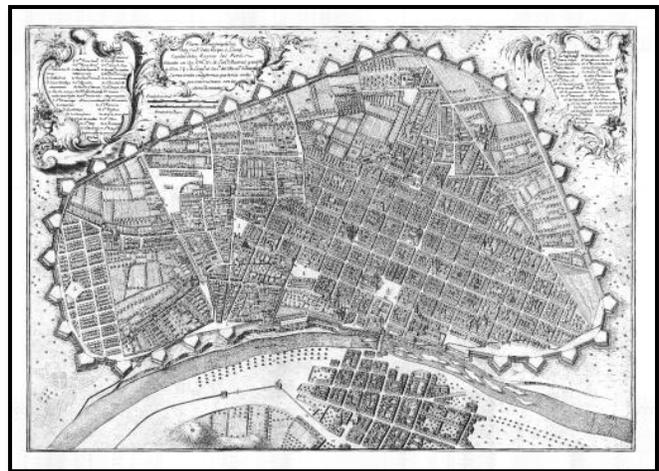
⁴ El virreinato del Perú fue fundado el año 1542, siendo uno de los primeros junto con el de México en representar a la corona española en América.

el lugar en donde se expresan los nuevos planteamientos y exigencias de la colonización española: “la traslación del orden social a una realidad física” (Rama, 2004, p.6), cuyo resultado sería el plano de damero, que más allá de su reglamentada división y organización, expresa el principio de:

“régimen de transmisiones: de lo alto a lo bajo, de España a América, de la cabeza del poder —a través de la estructura social que él impone— a la conformación física de la ciudad, para que la distribución del espacio urbano asegure y conserve la forma social”. (Op cit., pp.7-8).

La imposición de este nuevo orden urbanístico, de igual modo, fue demandando la presencia de un escribano que estuviera a cargo de las escrituras y que diera fe de aquello. Como lo menciona Rama, esta palabra escrita se establecería como la verdad y

2. Plano de Lima. Pedro de Nolasco, 1687.



Fuente: DE NOLASCO, P. 1687. Plano de Lima. [En línea]
<<http://artecolonial.wordpress.com/category/bienes-inmuebles-y-muebles/planos/>> [consulta: 18 mayo 2014]

lo seguro, en oposición a lo hablado, efímero e inseguro (ib., p.8). Las ciudades funcionaron como centro de una progresiva colonización, en donde se concentraba la competencia de evangelizar y, posteriormente, educar a la población. Así es como en las primeras urbes los sacerdotes y

misioneros crearon las nacientes universidades americanas y en donde se establecieron las principales instituciones políticas.

1.1.2 El indígena y el rol de la Iglesia en el proceso aculturador.

En este aspecto se debe tener en cuenta, en primer lugar, el fuerte cambio demográfico que existió en toda la región. Según lo propuesto por Manuel Lucena (1992), el aniquilamiento excesivo de la población indígena —ya sea por batallas territoriales, el desarrollo de esclavitud en trabajos forzados, o por los horrorosos contagios de enfermedades y pestes desconocidas— fue lo que modificó completamente la realidad social que con anterioridad existía. Hubo un descenso de la población masculina indígena de manera exponencial, mientras que la fuerte inmigración de población africana que se traía de aquel continente para complementar el trabajo duro que se estaba llevando a cabo, aumentaba los niveles demográficos de esta cultura⁵. Las mujeres indígenas eran violadas y maltratadas, al igual que los niños.

⁵ Si bien nos regimos bajo el marco de la región andina, en donde la población africana inmigrante fue bastante baja, es necesario mencionarla a nivel Latinoamericano por su fuerte influencia en las culturas que se desarrollaron posteriormente.

Ante esta situación el rol de la Iglesia fue de gran importancia. Si bien en un principio se consagró como una institución de colaboración con la colonización de América, cuyo objetivo fundamental era la evangelización de los pueblos aborígenes y llevarlos por el camino de Dios, los misioneros enviados a estas tierras no pudieron quedar ajenos a lo ocurrido en este período. Aparecieron grandes figuras, como el padre Bartolomé de las Casas (Sevilla 1474 - Madrid 1566), quien desarrolló una defensa acérrima de los pueblos indígenas, enfrentándose a los mismos españoles que acometían constantemente estos abusos. Sus legados textuales en donde se retrataba y denunciaba la vida en América, con una constante ambivalencia (vida y abuso) y vinculados al aspecto religioso y bíblico propio de su origen espiritual (Arciniegas et. al., 1999), han sido un gran aporte para la investigación de esta época.

A partir de lo expuesto, cabe destacar la doble contribución que tuvo la Iglesia católica en la colonización andina: por un lado, una institución evangelizadora del pueblo prehispánico; y por otro, un ente de protección y defensa, desempeñado por algunos misioneros, de esta misma población.

3. La ocupación misionera (1635 – 1742).



Fuente: Municipalidad Provincial de Chanchamayo. La ocupación misionera (1635-1742) [En línea]
<<http://www.munichanchamayo.gob.pe/historia.php>> [consulta: 18 mayo 2014]

Estos denominados soldados de Dios, además, habrían de participar en la extirpación de las idolatrías y manifestaciones espirituales de origen indígena, y en la introducción del Biblos sagrado, letra y escritura europea, mediante la educación de las elites

prehispánicas gracias al proceso de alfabetización y catequización de los indígenas considerados como “bárbaros” e “infieles”.

Es importante mencionar que en este período la difusión y realce de la doctrina católica no fue sólo mediante la letra, sino también a través de manifestaciones teatrales. En Europa, y particularmente en España, el desarrollo del teatro como mecanismo de divulgación de la vida, pasión y resurrección de Cristo ya había sido implementado hace algunos años atrás (alrededor del siglo X y XI), por lo que esta forma de enseñanza ya era reconocida y aprobada por las autoridades de la Iglesia. Ejemplo claro de ello es el teatro litúrgico medieval, que ya en el año 970 d.c es reconocido por el obispo de Winchester (S. Benoît sir Loire) como una “herramienta

con «finalidad didáctica, para fortificar la fe del vulgo ignorante y de los neófitos»” (Massip, 1992, p.32). Asimismo en la medida en que aumentaban las representaciones de pasajes de la biblia, la lengua en que se actuaba —que en un comienzo era sólo el latín—, se fue modificando para incluir el romance en sus actuaciones y así acercarse a la razón e intelección de la gente.

De esta manera, no es de extrañarse que en Latinoamérica, la Iglesia haya utilizado formas similares de enseñanza cristiana a los indígenas que aquí vivían. Es el caso del denominado «Teatro misionero»⁶, representaciones, que según lo propuesto por José Juan Arrom (1956), tenían por objetivo —al igual que el teatro litúrgico medieval— facilitar a la población indígena la legibilidad del mensaje católico, por lo que muchas de sus historias (por ejemplo la del *corpus christi*) fueron adaptadas al lenguaje de dicha población. Respecto al estilo de estas presentaciones, Kathleen Shelly y Grínor Rojo (1992) proponen que la conciencia empleada por los misioneros de este período era a lo menos paternalista, pues “para ellos, los indios eran niños eternos, cuando no genuinos

⁶ Véase en ARROM, J. J. 1956. El teatro de Hispanoamérica en la época colonial. La Habana, Cuba, Anuario Bibliográfico Cubano. 233p.

retrasados, y eso mismo fijaba las rígidas fronteras del esfuerzo educacional. El teatro misionero revela esta característica con suma nitidez” (Rojo y Shelly, 1992, p.320).

Este teatro mantuvo en contacto a ambas culturas (colonizadores y colonizados) de manera asimétrica, pues una de ellas utilizó a la otra (su lengua y sus formas de expresión) para someterla e imponérsela desde una perspectiva ideológica (op. cit., p.323). Existen piezas dramáticas escritas de aquella época⁷ que develan más que solo la función evangelizadora para el pueblo prehispánico, pues se enseña en ellas “la necesidad de obedecer y servir y de respetar a la autoridad legítima (el poder real y la Iglesia), [y] el grave pecado que consistía en acumular más bienes materiales de los rigurosamente necesarios (...)” (ib., p.323).

De esta manera, queda explicitado otro de los mecanismos por los cuales la Iglesia evangelizaba y promulgaba su doctrina católica,

⁷ Véase en: SHELLY K. y ROJO G. 1992. El teatro hispanoamericano en la época colonial. En: MADRIGAL, L.I. (Comp.). Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: época colonial. Madrid, España, Cátedra. pp.322-323.

promoviendo a través del carácter didáctico del teatro⁸ la comprensión de los valores y conductas propias de la cultura hispánica.

1.1.3 Surgimiento de la sociedad mestiza.

Avanzados los años de la colonia americana se desarrolla un proceso de intercambio cultural que llevó al reconocimiento de nuevas categorías de población: mestizos, criollos, mulatos y zambos. Este proceso se generó a partir de las indiscutibles condiciones demográficas y sociales.

Los españoles que desembarcaban buscaban mujeres y éstas, a su vez, se encontraban cada vez más solas por la altísima mortandad de la población masculina⁹. Solo algunos españoles pudieron viajar junto a sus mujeres y otras eran traídas como esclavas o servidumbre; “en su segundo viaje Colón trajo a María Fernández, la primera mujer española llegada a América; en el tercer viaje venían cuatro mujeres: dos habían sido liberadas de la cárcel donde estaban acusadas de asesinato”. (Vélez, párr. 1)

⁸ El carácter didáctico del teatro entendido como la capacidad de este arte provocar procesos educativos. Al existir la representación, inmediatamente existe una comunicación entre emisor (actor) y receptor (espectador); existe la transmisión de conocimiento, opinión y reflexión que pasan a ser parte de la experiencia del espectador.

⁹ Se debe reconocer que muchas de las mezclas biológico-raciales fueron a causa en un principio de violaciones a mujeres aborígenes.

A partir de este inevitable contacto humano, la sociedad americana mantuvo sus jerarquizaciones y estamentos sociales durante varios años. En el caso del imperio Inca, a pesar de que los españoles se vincularon con esta población indígena, se mantenía de igual forma la división de clases sociales, tanto hispánica como incaica (Lucena, 1992, p.23), en donde la nobleza de estos últimos sería la más involucrada en el proceso de educación cristiana y letrada. Al recibir esta mayor educación, la población mestiza desarrollaría una reflexión y visión crítica respecto a su tierra y organización política, jugando un rol primordial en los cambios y desarrollos de este período. A fines del siglo XVIII, es este grupo humano el que agita a la población (aprovechándose de la contingencia europea y como puntapié inicial el ocupamiento de las tropas napoleónicas en España) y genera los ideales de emancipación contra la corona española, velando por el desarrollo independiente de su país.

En el caso de la región andina en particular, no se puede dejar de lado el sublevamiento que tuvo el Inca Túpac Amaru, que según lo narrado por Lucena (op. cit., p. 24), en representación de la población incaica, encabezó la toma del Cuzco luego de los constantes abusos ejercidos por los colonos a nivel social y por sobre todo económico. El pago de impuestos desató la

furia de los incas luchando hasta las últimas consecuencias. A pesar del encarcelamiento y asesinato de su líder, continuaron los movimientos y quejas en contra de España demostrando la inestabilidad e incapacidad de control, de estas autoridades colonizadoras, en los territorios andinos.

1.2 El letrado en el Nuevo Mundo: fuentes de la tradición incaica.

Otro de los aspectos fundamentales para la comprensión del fenómeno histórico-cultural en que se inscribe una obra como el *Ollantay*, corresponde al rol de la Iglesia y el mestizaje en la región andina. Esto, con el objeto de responder a la pregunta en torno a la función del letrado y la educación en la naciente sociedad americana.

Según la pesquisa realizada a partir de los legados textuales del período colonial, se identifica una llamativa presencia de autores mestizos—sin desconocer a españoles y criollos— que consiguieron elaborar documentos (cartas, historias y crónicas) de gran relevancia por su aporte a la historiografía peruana¹⁰. Ejemplos tales como el Inca Garcilaso de la Vega,

¹⁰ Estos autores serán considerados para la investigación como ejemplos de mestizaje ilustrado y su trabajo como soporte en el análisis dramático que se profundizará en el tercer capítulo.

así como el propio Felipe Guamán Poma de Ayala, corresponden a perspectivas tanto sobre el pasado prehispánico como a complejos procesos derivados del régimen colonial entre los habitantes del Perú.

Según Enrique Pupo-Walker (1999), el Inca Garcilaso de la Vega se

basó en hechos, tradiciones orales, datos de amistades, manuscritos del padre Blas Varela, además de información suministrada por cronistas españoles de la época y leyendas que descansaban en antiguos *kipus*¹¹, para poder desarrollar una producción literaria

4. Inca Garcilaso de la Vega y edición de los *Comentarios Reales*.



Fuente: ANDINA. 2013. Inca Garcilaso de la Vega es recordado hoy en Perú. [En línea] <<http://www.andina.com.pe/espanol/noticia-inca-garcilaso-de-vega-es-recordado-hoy-peru-454692.aspx#.U3l8w9J5Pfl>> [consulta: 18 mayo 2014]

tal, que hasta hoy en día se considera como el legado más importante de la historiografía peruana: los valorados *Comentarios Reales* (1609)¹².

¹¹ Nudo en quechua. Referido al implemento de cuerdas anudadas que fue el principal instrumento para registrar información en el Imperio Inca. (Museo de Arte Precolombino 2003 11).

¹² Para una consulta de la obra URL: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2917128.xml&dvs=1389061728326~93&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true [consulta: 06 enero 2014]

Aquí el autor expone la vida en el incanato desde una visión bastante particular, posicionándose como partícipe de ella y dando voz a aquella historia que no pudo quedar registrada por sus antepasados. Su capacidad de descripción y exposición del imperio andino destaca en sus nueve libros que constituyen esta gran creación, en donde abarca temas como la religión, las costumbres familiares, la agricultura y la corte Inca. Como señala Bernard Lavalle (1992), durante siglos se denominó a Garcilaso el “Príncipe de la historiografía peruana” (ib., p.136), instalando su figura como una autoridad en el registro del pasado andino. De este autor se destaca el afán de no solo dejar un legado testimonial en su producción, sino también una responsabilidad estilística en tanto legado literario. Muchos de los aspectos de su obra coinciden con obras renacentistas del siglo XVII; de hecho, como lo expone Enrique Pupo-Walker (1999), Garcilaso gozó (como autodidacta) de una formación basada en los textos grecorromanos de la que pocos alcanzaban y que incidieron evidentemente en este estilo de escritura. De esta manera su obra se convierte en uno de los registros más destacados de la cultura colonial andina en torno a las tradiciones del incanato.

Otro autor mencionado es Felipe Guamán Poma de Ayala, cuya obra

5. Ilustración portada *Nueva corónica y Buen Gobierno*



Fuente: GUAMÁN POMA, F.fl. 1613. 1936. Nueva corónica y Buen Gobierno. [ilustración] 5ª ed. Paris: Université de Paris, Institut D'Ethnologie.

Nueva corónica y Buen gobierno (1580-1615)¹³, a juicio de Rolena Adorno (1991), puede considerarse como una de las grandes visiones críticas al sistema colonial en los Andes¹⁴. Según Adorno:

Guamán Poma sobresale como uno de los individuos que se metieron con vigor al debate. Su punto de vista particular respecto de las cuestiones políticas se puede resumir fácilmente: oponiéndose al gobierno directo de los extranjeros, Guamán Poma abogaba por la restitución de las tierras y por el retorno a la forma de gobierno tradicional andina. (1991, pp.12-13)

Si bien reconocemos el trabajo de estos autores como grandes exponentes del legado literario del período, no hay que dejar de lado el contexto en el que se inscribían y el fuerte control que se ejercía sobre las producciones coloniales por parte de la administración política de ese entonces, y la visión estética que ésta ejercía en su canon literario. Como lo

¹³ Para una consulta del texto, véase la edición digitalizada en el URL: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm> [consulta: 06 enero 2014]

¹⁴ Esta obra fue escrita para el rey Felipe III en donde se manifiesta la inconformidad del sistema administrativo español, sin menospreciar la institucionalización de la religión cristiana. En su discurso emplea una forma de habla con carácter solapadamente polémico. (Adorno 13)

menciona Ossio (1991), “en el siglo XVI los cronistas se podían observar en base a dos corrientes: los que defendían los intereses privados de la conquista, y los que servían al interés político de administradores de poblaciones autóctonas” (ctd. en Adorno, p.12). Ante este control y clasificación surgen las voces de autores amerindios que desean, bajo las leyes de la gramática castellana, inmortalizar la cultura andina que existía antes de la llegada de los españoles y contar, sin adornos ni alegorías, lo que surgió luego de la colonización europea.

Un aspecto imposible de obviar de este autor, es aquel relacionado con la representación iconográfica que desarrolló en su narrativa. Rolena Adorno, menciona en su texto *Guamán Poma: Literatura de resistencia en el Perú colonial* (1991), que al igual que la iglesia católica, Guamán utilizó los dibujos como herramienta didáctica y material auxiliar de su legado. Asimismo, la realización de estos dibujos se relacionaba también con la labor del *quillqakamayuq*, encargado inca de llevar los registros de la información en un formato gráfico. Según los estudios del período, y que la autora propone, tanto el legado escrito como el gráfico se convierten en una fuente fidedigna de la época, ya que se deja ver la capacidad de representación fiel de personajes y situaciones de ese entonces:

“La diferencia en el tratamiento que Guamán Poma da a un mismo suceso, ya lo describa visual o verbalmente, indica que se haya consciente de este hecho; y yo creo que ésa es la razón por la que se apoya tan vigorosamente en la narración pictórica”(Adorno, 1991, p.114).

Sin embargo, existe el cuestionamiento de la correlación entre la narración de hechos escritos con los pictóricos; si bien ambos representan una fuente verosímil de hechos, entre ellos más de alguna vez se cuestionó polémicamente su coherencia y autoría.

Guamán Poma de Ayala ha permanecido como una de las figuras más representativas del período en la historia colonial peruana; sin embargo, actuales estudios y análisis de cartas y documentos respecto a este autor y la figura del padre jesuita Blas Valera, han desatado un fuerte remesón con respecto a lo que se encontraba hasta hace algunos años establecido.

Dentro del repertorio de registros de las tradiciones culturales del mundo andino, la figura del padre Blas Valera se destaca principalmente por *Las costumbres antiguas del Perú, y la historia de los incas* (siglo XVI), legado literario, histórico y filológico en donde cuenta el cómo se vivía en el incanato previo a la llegada de los españoles y durante la

irrupción de éstos¹⁵. A partir de la lectura de este documento, se reconoce que el idioma quechua y sus estudios como catequista fueron la plataforma que proporcionó a este personaje las facultades para registrar las vivencias de su antiguo pueblo en un texto en español. Según Francisco Loayza (1945):

Sin el manejo perfecto de este idioma el Padre Blas Varela no habría conseguido, como consiguió, los antiguos, valiosos y genuinos informes historiales de la boca de los **kipukamayoks** de todos los pueblos que visitó, cuando ya era un catequista... El **kipukamayok** era el manantial memorativo de la historia, tenía en su cerebro el reservatorio de las tradiciones, su cabeza era el cofre de las genealogías de sus antepasados, auxiliándose con el **kipu**, manojo de cuerdas con nudos. (pp.XIV)

Es por esto, y por el desarrollo de cada uno de sus capítulos, que se puede inducir que el trabajo de este sacerdote se vinculaba a una investigación exhaustiva respecto al inca como personaje, su organización política y avance cultural. De hecho, en su artículo *Las actas del coloquio Guamán Poma y Blas Valera. Tradición Andina e Historia Colonial: nuevas pistas de investigación* (2002)¹⁶, la investigadora italiana Laura Laurencich propone que este jesuita mestizo es autor no solo de *Las*

¹⁵ En este sentido, Blas Valera coincide con los dos autores antes mencionados. Su legado ha sido reconocido también como un material de profundo valor para el conocimiento de la vida colonial en el Perú.

¹⁶ Para una consulta del texto, véase la edición digitalizada en el URL: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/act_colo.html [consulta: 08 enero 2014].

costumbres antiguas del Perú, sino también de la *Nueva corónica y Buen gobierno*, comúnmente asociada a la autoría de Guamán Poma de Ayala. La capacidad de observación e investigación del padre Blas Valera, lo destacaba tanto para la generación de sus propias creaciones, como para crear una conciencia incaica respecto a la invasión y conquista de los españoles:

“...ambos documentos nos indican que Blas Valera fue el líder de un movimiento que pretendía mantener viva la cultura inca, insertándola en el cristianismo, en el ámbito del imperio de España, movimiento que he denominado neo-inca cristiano.”(Laurencich, 2002, párr. 7)

Evidentemente la investigadora estadounidense Rolena Adorno, ante esta publicación, reacciona en defensa del personaje ícono de sus investigaciones latinoamericanas: Guamán Poma de Ayala¹⁷. La calidad y contenido expresado en la creación en cuestión, según la autora, no se corresponde en ningún caso a lo planteado por Valera en sus primeras creaciones. Respecto a esto menciona:

Si el nuevo Blas Valera que vislumbramos indirectamente en los manuscritos napolitanos es el verdadero y auténtico (y no el de los Comentarios reales), ni él ni su amanuense, el hermano mestizo Gonzalo Ruiz, puede ser la voz, la mano y la mente que conceptualicen y redacten la "obrecilla" dedicada al rey Felipe III. Estas pertenecen sin duda a ese autor

¹⁷ Véase edición digitalizada en el URL:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Adorno.htm> [consulta: 08 enero 2014]

que expresa una óptica consistente y definitivamente contraria a los valores atribuidos al nuevo Blas Valera. (Adorno, [s.a.], párr.2)

Así como ha sucedido esta polémica relativamente actual respecto a las creaciones de textos tan reconocidos como la *Nueva corónica y Buen gobierno*, llevada a cabo por desatacadas exponentes de la investigación histórica latinoamericana, es que se desprende la problemática de la autoría como un tema permanente en la producción hispanoamericana colonial. En este sentido, no podemos dejar de lado la influencia del contexto histórico vivido. El proyecto colonial, para Gayatri Spivak (1988), involucra una violencia epistémica que anula e invalida la voz de la cultura subalterna. A partir de lo planteado por esta autora, es que se infiere que los cuestionamientos y discusiones respecto a las autorías indígenas o mestizas de creaciones de este período, podrían responder perfectamente al deseo de plasmar su historia bajo la estructura oficial o establecida.

Por otra parte, es llamativo y de completa coherencia con la investigación, presentar esta problemática sobre los posibles creadores de amplios legados textuales del período como es el caso de *Ollantay* en que aún no se ha determinado la existencia de su autor, reconociéndose así la heterogeneidad artística de una obra dramática basada en historias y

personajes de la tradición prehispánica asimiladas por la letra del conquistador. Sobre ello volveré más adelante.

A mi parecer, la contribución de estos autores y sus respectivas obras permiten, por un lado, la aproximación a diversas visiones del proceso de conquista y colonización española; y por otro, al rescate de la cultura prehispánica mediante una relectura del pasado colonial, gracias a la recopilación de las tradiciones orales y escritas sobre la cultura incaica. De igual modo, constato el impacto que tuvo la enseñanza de la lengua y la cultura europea entre las élites mestizas de la sociedad virreinal, lo que permite considerar no solo la formación intelectual del letrado durante el siglo XVI, sino también sus respectivas visiones y reflexiones sobre el sistema de conquista en América.

Finalmente, las constantes discusiones y debates de carácter filológico y autoral que se han generado a partir de estas mismas obras —consideradas como íconos dentro de la historiografía peruana—, permiten situar a *Ollantay* en el marco de una tradición histórico-literaria y cultural del mundo andino, gracias a la perspectiva de autores mestizos como el caso del jesuita Blas Valera.

1.3 La política castellanizadora y la evangelización en los Andes.

A pesar de reconocerse la influencia que tuvo el pensamiento escolástico durante el período colonial, no podemos dejar de lado una corriente que también se presentó en esta época de manera más confusa y subterránea: el humanismo. Si bien este movimiento se vincula con un aspecto histórico, también se manifiesta como una ideología que adquiere un posicionamiento político e intelectual. Mientras el pensamiento escolástico destacaba la inmanencia y trascendencia del hombre bajo la visión teológica, el humanismo lo destacaba bajo lo antropológico, desde una consciencia lógica y racional vinculada directamente con el uso del lenguaje. Para Arturo Andrés Roig (1983), el lenguaje deja de ser un mero recurso de mediación para convertirse y reconocerse como un instrumento de encuentro para los hombres. La palabra es reconocida como un mecanismo de expansión vinculada al proceso de conquista y sometimiento de una cultura por sobre otra, y su respectivo «heterorreconocimiento» (5-6)¹⁸. Como lo menciona Nebrija en el prólogo de su *Gramática de la lengua*

¹⁸ Para mayor profundización, véase ROIG, A. A. 1983. Momentos y corrientes del pensamiento humanista durante la época de la colonia en Hispanoamérica: Renacimiento, Barroco e Ilustración. [Versión electrónica] Revista de Filosofía. Universidad de Chile. XXI-XXII. (diciembre de 1983): 55-83.

castellana (1492) dedicado a la reina Isabel de España: “...siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos” (Nebrija, párr. 1)

Roig analiza la presencia del humanismo durante el periodo colonial hispanoamericano, con énfasis en el territorio ecuatoriano, a partir de tres manifestaciones: el «Humanismo paternalista» (mediados del XVI y principios del XVII, relacionado con el Humanismo renacentista), el «Humanismo ambiguo» (mediados del XVII y relacionado con el barroco) y, finalmente, el «Humanismo emergente» (finales del XVII, inicios del XVIII, relacionado con la ilustración)¹⁹. Para efectos de la investigación, consideraremos el desarrollo del «humanismo paternalista» y un leve acercamiento al «ambiguo», ya que, como se mencionó en un principio, es probable que *Ollantay* haya sido elaborado en aquel período en donde se procede al rescate y codificación de las tradiciones indígenas por parte de los frailes.

¹⁹ Op. Cit 8-21

Este primer período denominado «paternalista», responde a un accionar concreto de misioneros luego de la conquista. La iniciativa evangelizadora renacentista incentivaba que cada hombre podía ejercer sus votos hacia Dios por sus propios medios y formas, más aún mediante el uso del lenguaje. Bajo esta lógica, los indígenas de la región andina debían de todas formas ser cristianizados, pero desde una jerarquía de padre-hijo (fraile-indio) desplazando a la de amo-esclavo. Para Arturo Andrés Roig “el ejercicio de la violencia bastaba con el grito, para la evangelización pacífica era el ejercicio de una palabra que sólo era posible mediante el reconocimiento de la palabra del otro, del dominado” (1983, p.9). El uso del lenguaje es lo que sustentaba la relación de paz, respeto y entendimiento con el otro.

6. Fraile franciscano con un indígena, siglo XVI.



Fuente: GUAMÁN POMA, F. fl. 1613. Fraile franciscano con un indígena, siglo XVI. [En línea] <
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74916.html>>
 [consulta: 18 mayo 2014]

Se debe tener en cuenta que los territorios principales en donde se lograba este proceso aculturador correspondía a las ciudades que, poco a poco, se iban desarrollando en los virreinos. En estos territorios

—avanzado los años— se fundarían las primeras universidades misioneras en América, administradas por frailes y donde el estudio del lenguaje se iría modificando según las necesidades, tanto de la población como de la evangelización.

A estas casas de estudio ingresaban en un principio curas o personalidades religiosas que deseaban mantener y/o desarrollar sus aprendizajes en el Nuevo Mundo; sin embargo, el ingreso de jóvenes criollos y mestizos que acudían a instruirse —ya sea por las órdenes religiosas que seguían o por pertenecer a clases sociales nobles o aristócratas de la región—, comenzaba a aumentar paulatinamente, generando así una seguidilla de hombres amerindios ilustrados que dominaban más de un idioma o lengua, y desarrollaban formas discursivas y de reflexión.

Por otro lado, las temáticas y contenidos de las universidades se iban modificando de acuerdo al aprendizaje de la sociedad y el desarrollo de la cultura de ese entonces. Un ejemplo notable de estos cambios, fue la incorporación de la lengua quechua a los estudios que realizaban los religiosos en América, llegando a desplazar de este modo el motivo

evangelizador como motor de la enseñanza y generando un cambio del humanismo renacentista a uno más bien, en palabras de Roig, «ambiguo»²⁰.

Esta incorporación de nuevas lenguas autóctonas en los estudios academicistas promovió por una parte, la inclusión de población regional fomentando el rescate de producciones y manifestaciones artísticas del período²¹; y por otra, el surgimiento de un rol ilustrado y reconocido dentro de la sociedad colonial: el letrado. Este personaje al ejercer su labor funcionaba como una suerte de “bisagra lingüística” entre las culturas dialogantes, permitiendo el intercambio constante de información y comunicación²² mediante la traducción y transcripción de textos coloniales.

Según Gertrudis Payàs (2010), la traducción se reconocería como una forma de representación y punto de entrada al proceso de identidades en transformación, donde se muestran las formas de aculturación y transculturación en las textualidades producidas durante este fenómeno

²⁰ Un ejemplo es la construcción de la gramática quichua del Fray Domingo de Santo Tomás, que hizo posible los discursos indígenas dentro de una nueva lengua sacerdotal.

²¹ Como lo menciona Mario Samaniego, el lenguaje se convertía en una piedra angular del proceso de creación de manifestaciones culturales heterogéneas. Era una realidad fronteriza que bloqueaba y dejaba permear información, así como también una zona de tránsito y negociación entre ambas culturas (2010 14).

²² Este oficio lo llevaban a cabo principalmente misioneros católicos que, paulatinamente, fueron siendo acompañados en esta labor por mestizos bilingües.

cultural. Las traducciones realizadas en este período podrían ubicarse en dos momentos: uno, al inicio de la Colonia en donde existió un preponderante contacto de lenguas españolas e indígenas y, por lo tanto, bastante actividad traductiva; y otro, finalizando el período colonial en donde se comenzó a desdibujar este rol y a desaparecer esta figura de manera brusca y expedita. Este primer período —el de mayor interés por el rescate y posibilidades de producción de nuestro material de estudio— fue impulsado principalmente, como ya lo hemos mencionado, por la Iglesia católica, sobresaliendo en su contenido la temática religiosa-lingüística.

Es inevitable sostener que dichas producciones nacidas a partir de la traducción, estuvieron insertas en un contexto cultural determinado, por lo que es probable que los objetivos iniciales de estas textualidades hayan variado ejerciendo nuevas funciones literarias, artísticas o sociales.

Sumado a la problemática de la traducción durante este período de creación, se debe considerar las formas de comunicación dialogantes que se encontraban durante el régimen colonial: la oralidad y la escritura, cada una relacionada con visiones de mundo completamente diferentes.

Walter Ong (1987) expone que ya desde los años '80 se discutían y referían diversas formas de manejar el conocimiento, por lo que tanto las culturas orales primigenias como las culturas intervenidas por la escritura fueron estudiadas. Según el autor, el pensamiento de personas que manejan la escritura no se constituye inherentemente al ser humano, sino que se origina y se desarrolla por una tecnologización del lenguaje. Por el contrario, la comunicación oral se desarrolla como un legado de generaciones e intrínseco a la sociedad y al pensamiento del hombre. Ana Pizarro (ctd. en Ostria, 2001), propone que la transmisión oral está acompañada de una teatralidad, de una dimensión gestual, sonora, rítmica y estética ritual.

En el caso de *Ollantay*, considerándola como una fábula teatral y a partir de lo expuesto por la autora, ya no sólo existiría una pérdida a nivel comunicacional y lingüístico, sino que también en el ámbito representacional, pues pierde aquello efímero e irrepetible que otorga tanto la experiencia teatral como la oralidad. Esta espontaneidad que se presencia en un acto teatral o en un acto oral, se pierde completamente al momento de establecerse en una escritura.

Lo escrito lleva en sí la generación de un sistema de organización y de construcciones sintácticas (palabras, signos, espacios), por lo que resulta un discurso completamente artificial y estancado en el tiempo.

Bajo esta misma lógica, uno de los procesos que debió acompañar el traspaso de información de una forma de comunicación a otra fue el de la enunciación. Si consideramos el lenguaje como un sistema de elementos que se relacionan entre sí, pero que a su vez adquieren sentido en el momento en que existen participantes (interlocutores), entonces se detecta que durante este período de colonización —y luego en todo aquel período en que se rescató y generó material aborigen y mestizo— existió el proceso de enunciación en el intercambio de discursividades²³. Este acto adquiere, entonces, un carácter dialéctico y social en cuanto a la interacción de más de un sujeto involucrado en el proceso (y la constante referencia a otro) y a la generación continua de nuevos posibles enunciados.

Al observar esta diferencia en las formas de comunicación los conquistadores se esmeraron por privilegiar su mecanismo por sobre los establecidos previamente en nuestro continente, quedando supeditado todo

²³ En el siguiente capítulo se desarrollará con mayor profundidad las características y particularidades de este proceso en función de *Ollantay*.

el registro de la verdad y de la historia a una visión hispanófila constante en el tiempo e irrefutable para la cultura dominada. Como lo menciona Patricia Henríquez (2009), los sistemas aurales y gráficos debían ser cautivados, censurados o puestos en coherencia (según los cronistas europeos de la época). En este marco de relación se produce lo que Walter Mignolo (1992) denomina como la «colonización de la memoria», proceso que se manifestó en el acto de ignorar la producción intelectual y cultural de las comunidades colonizadas, o bien en reconocerlas y valorarlas al momento de convertirlas en objeto descrito y analizado por medio de los tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora (ctd. en Henríquez, 2009). Todo aquel material existente en manifestaciones culturales prehispánicas fue colonizado, permitiendo sólo la nueva expresión naciente de esta intervención europea.

Capítulo 2

PRINCIPALES PERSPECTIVAS CRÍTICAS, INFLUENCIAS Y PROBLEMÁTICAS DE CREACIÓN EN UN TEXTO COLONIAL.

Una vez analizado el fenómeno correspondiente al contexto de producción de *Ollantay*, abordaré en este segundo capítulo las principales perspectivas críticas sobre esta producción dramática del período colonial. A mi parecer, se pueden distinguir a la fecha tres campos teóricos desarrollados en relación a la obra: 1. Teorías sobre el origen y la constitución del texto dramático; 2. Fuentes prehispánicas e influencias europeas en *Ollantay*; y 3. La problemática de la transcripción y enunciación en la obra. Cabe mencionar que el punto uno y dos serán analizados bajo la óptica de los estudios literarios de Orlando Rodríguez y Julio Calvo Pérez.

Orlando Rodríguez en su definición de *Ollantay* en el DELAL (1998), presenta una elaborada aproximación de esta obra tanto por el registro de una amplia bibliografía secundaria, como por el análisis de los antecedentes político-sociales del período colonial en los Andes. Mientras que, Julio

Calvo Pérez presenta en su estudio *Ollantay: el rigor de un padre y la generosidad de un rey* (2000), un análisis a partir de una versión de la obra que él mismo traduce (del quechua al español) y coteja simultáneamente con otras traducciones ya realizadas. En este arduo trabajo, el autor se basa en el código Primitivo Dominicano I, complementado con el Dominicano Segundo, para luego añadir pequeños extractos pertenecientes al código Sahuaraura y otros del Justiniani²⁴.

2.1 Teorías sobre el origen y constitución del texto dramático.

En primer lugar, en cuanto al origen y formación del texto dramático, se puede reconocer que se trata de una materia de gran complejidad. En dicho contexto, cabe distinguir innumerables estudios de naturaleza filológica e histórico-literaria que han destacado el carácter anónimo de la obra y su origen desconocido.

Su aparición data del siglo XVIII —específicamente en el año 1768— cuando el cura Antonio Valdés permite a su amigo, Justo Pastor Justiniani,

²⁴ Para mayor profundización de esta información véase en CALVO P., J. 2000. Estudio de Ollantay: El rigor de un padre y la generosidad de un rey. En: Ollantay. Lima, Edición Santillana. pp. 89-118.

copiar el códice de la obra a partir del manuscrito quechua que él poseía²⁵ (Ver anexo 2). Años más tarde, alrededor de 1770-80, según Clements Markham (ctd. en Calvo, 2000, p.97), la obra fue escenificada y mostrada al Inca Túpac Amaru II y a su pueblo como símbolo de la revolución incaica. Mientras que a inicios del siglo XIX, *Ollantay* alcanzaría su mayor apogeo investigativo al aparecer en América y Europa numerosos textos de esta historia con diferentes traducciones, ediciones y versiones²⁶. Este hecho final inició la fuerte polémica sobre su autoría y el origen de la obra.

Julio Calvo Pérez, en su estudio sobre el *Ollantay*, confirma el carácter anónimo de esta creación dramática proponiendo un origen mestizo²⁷. A su juicio, el autor debió ser bilingüe, cuya lengua materna correspondería al quechua, ya que la comprensión de modismos y expresiones que aparecen

²⁵ Este manuscrito, según Julio Calvo, no correspondería al más antiguo; ya que existe una versión o edición de la obra denominada *Tschudi*, realizada por un quechuista alemán del siglo pasado *Johann Jakob Von Tschudi*, quien trabajó con el códice paceño (hecho literalmente del códice Dominicano I) y otro manuscrito con el códice Dominicano II, recopilando 638 versos completos que conformarían el 95% de la obra, siendo ésta la versión más antigua que hoy en día se conoce (1853).

²⁶ Orlando Rodríguez, plantea que en 1816, Narciso Cuentas (sobrino de Antonio Valdés) “dio a conocer la existencia de un códice del *Ollantay* en la biblioteca de su pariente que éste poseía en Tinca, Cuzco. El códice fue copiado en varias oportunidades, pero nunca publicado, desapareciendo finalmente” (3467).

²⁷ Al poseer el cura Antonio Valdés el primer manuscrito de la obra muchos le han atribuido su autoría, pero se niega la veracidad de esta hipótesis a partir de lo propuesto por Julio Calvo Pérez, considerándolo más bien como un copista o modificador del texto.

en la obra sólo las pudo reconocer alguien perteneciente o con una fuerte influencia de la cultura incaica. Los registros pertenecientes al lenguaje acotacional, a su parecer, dejan bastante que desear a nivel léxico y sintáctico, por lo que propone que el castellano correspondería a su segunda lengua: “Habría aprendido castellano de mayor y quizá solo para leer y entender, como descodificador, y no para escribir o hablar. Es lo mismo que sucedió con Felipe Huamán Poma de Ayala” (Calvo, 2000, p.96). No hay que olvidar, que según lo planteado con anterioridad en el capítulo I respecto al letrado en el Nuevo Mundo, la idea de origen mestizo²⁸ obedecería al carácter mayoritario de las producciones textuales del período colonial. Para Antonio Cornejo Polar (2003), los procesos de producción literaria durante este período obedecerían a un carácter más bien «heterogéneo» de creación, puesto que en su origen se devela un encuentro conflictivo entre dos —o más— universos socio-culturales²⁹. En este sentido, dicha categoría incluye en su concepción, los componentes sociales

²⁸ Cabe destacar, que al utilizar la categoría de mestizo en el primer capítulo, se hace referencia al origen étnico del autor, más que una conciliación socio-cultural respecto de sus creaciones.

²⁹ Además de reconocer en la configuración interna de cada creación, manifestaciones “...dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas...” (Polar, 2003, p.10). Para una consulta del texto, véase la edición digitalizada en el URL: http://span590.files.wordpress.com/2011/02/cornejo_escribir1.pdf

e históricos de las producciones coloniales, develando el complejo proceso de creación que engloba a estas textualidades. Según Raúl Bueno (1996), “el concepto de heterogeneidad refiere a los procesos que arraigan en la base misma de las diferencias sociales, culturales, literarias, etc., de la realidad latinoamericana” (op.cit., pp.23). Por ello, a diferencia de la idea de autor mestizo, cabe reconocer la producción textual de *Ollantay* como una creación discursiva heterogénea que lleva inscrita en su creación la integración cultural de dos mundos.

Por otra parte, Ángel Rama (2008) refiere que uno de los usos de la lengua correspondía a la “reconversión culta de las formas sintácticas del español americano” (op. cit., pp.47-48) por parte de los creadores mestizos o criollos. La producción literaria, y por ende dramática, respondía a un proceso de «plasticidad cultural» en donde los autores demostraban una energía completamente móvil, permeable y creativa ante este nuevo entorno (una «neoculturación» (Ortiz ctd. Rama, p. 47) productiva³⁰).

³⁰ En este sentido no se desarrollaría cabalmente una «transculturación» (vocablo propuesto por Fernando Ortiz que expresa “mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solo en adquirir una cultura...sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales...” (39)) cultural.

Al reconocer en este período un gran número de producciones textuales de distinta naturaleza, el estudioso español Julio Calvo cita la obra *Usca Paucar* como la creación de mayor vínculo con el *Ollantay*, llegando a ser, probablemente, del mismo autor. Esta hipótesis la funda en la considerable influencia barroca que poseen ambos textos y la cercanía a los auto sacramentales, considerando tanto su temática, como su estructura física y formal.

De acuerdo a los estudios y discusiones respecto al origen de la textualidad de *Ollantay*, la transmisión oral de una leyenda inca del mismo período (basada en la historia de un reconocido personaje histórico —del mismo nombre— y gran guerrero en la región sur-este del Perú) ha sido considerada como uno de los argumentos más llamativos por los estudiosos del tema. Según Orlando Rodríguez, esta leyenda —que daría origen a la obra— forma parte de la memoria oral de los descendientes de la cultura inca:

En el valle de Urubamba, un escritor cuzqueño, el Dr. Yépez Miranda encontró en los indígenas del lugar informaciones y recuerdos conservados por tradición oral, de las hazañas de Ollantay y variados aspectos relacionados con lo narrado en la obra dramática, relatados por ellos con convicción plena de su verosimilitud.(Rodríguez, 1998, p.3467)

La tradición oral entonces, se convertiría en la mayor prueba del origen incaico de la leyenda, imposible de desvincular a la evidente influencia europea y española en su fijación textual. Por su parte, Julio Calvo propone la “técnica del rumor” como mecanismo de prevalencia y variación de la historia de *Ollantay*, para lo que argumenta que en 1586, Miguel Cabello Balboa, recoge la misma historia en “Miscelánea Antártica”. A inicios del siglo XVII la anécdota de *Ullanta* —con algunas modificaciones— se presenta bajo el alero de un tal Juan de Miramontes y Zuazola; mientras que en 1835, Manuel Palacios, publica en Cuzco esta historia y su particular versión, a partir de lo oído por Fabián Tito.

Del trabajo realizado por este posible autor mestizo que fijó con su segunda lengua la historia de la leyenda inca de *Ollantay*, el investigador español propone un modelo de estructura formal que consolidaría esta textualidad como un legado dramático procedente del período colonial.

Para Julio Calvo, pese a la hipótesis del fundamento oral, en el proceso de fijación textual mediante la escritura se distinguirían: una primera versión escrita de una sola vez; y, con posterioridad, su división en tres partes, considerando la diversidad de tiempos y espacios que se incorporan a la acción dramática.

En ella, se pueden cuantificar un total de mil ochocientos sesenta y ocho versos, que se dividen casi equitativamente en tres jornadas o actos. Cada acto posee a su vez nueve, diez y ocho escenas, respectivamente; y éstas, cuatro, cinco y siete cuadros o cambios de escenificación y/o espacio escénico. Esta organización y estructura de la obra que hasta hoy en día se identifica en el texto dramático, como se puede conjeturar, ha traído constantes discusiones respecto al origen e influencia de la cultura española sobre la incaica, tema que profundizaremos en el siguiente punto a desarrollar.

2.1.1 *Ollantay* y el encuentro dramático de dos mundos:

Tal como se ha referido en el capítulo I, el proceso político y espiritual de colonización y conquista del Nuevo Mundo también tuvo impacto en la conservación del legado cultural del imperio inca. *Ollantay*, considerado una expresión representativa de esta cultura, no puede desvincularse de este proceso de dominación colonial mediante el impacto de la letra y las concepciones artísticas e ideológicas de la temprana modernidad europea.

Según Carlos García-Bedoya (ctd. en Calvo, 2000, p. 94), el campo de cultivo de *Ollantay* corresponde al mundo mestizo andino, en donde se

habla en quechua, pero se piensa en clave española³¹. El público y los espectadores de la obra, reconocidos por Julio Calvo, correspondían a dichas personas (con habla quechua y pensamiento español) que disfrutaban de los chistes y juegos de palabras, vivían la tensión y aplaudían el final feliz. La población andina de este período reconoce y debe acatar la cultura importada, relacionándose con las antiguas creencias y mundo inca a través del recuerdo de leyendas que simbolizan la gloria pasada.

Es posible que el género propuesto en *Ollantay*, según los referidos críticos, varíe entre ser un «*wanka*» o «drama histórico» con un estilo realista, propuesto por Orlando Rodríguez, al poseer personajes que existieron en la vida real y vinculado directamente con su origen prehispánico³²; o un «drama barroco», según Julio Calvo, en donde se alcanza un término medio entre un auto sacramental y una obra barroca

³¹ En este sentido, podría observarse una latente diglosia cultural (Lienhard 1996) dentro de la sociedad colonial, que respondería a prácticas políticamente relevantes donde coexisten dos normas lingüísticas con distinto prestigio social. Es decir, la forma de comunicación es regida por objetivos y estrategias políticas.

³² “Los estudiosos del tema suponen que corresponde a una época previa a la llegada de los conquistadores, en que la visión realista predominaba en la creación estética, enfoque que se mantuvo hasta el dominio del territorio por lo españoles, que se reflejó en obras escritas en el siglo XVI, que mantienen las características de *Ollantay* y otras obras”.(Rodríguez, 1998, p.3467)

propriadamente tal. Este género respondería al final feliz, luego de atravesar momentos de dolor y amargura de los personajes. Según el mismo autor, la obra no correspondería a una novela histórica por su vano origen legendario.

Por otra parte, a partir del código Dominicano II, se identifica esta creación como un «auto sacramental» pues su estructura, duración e influencias de carácter religioso lo asimilarían a este género; sin embargo, al ser personajes reales de “carne y hueso” se pone en duda esta influencia. También se ha calificado como un híbrido entre comedia y tragedia, o una comedia de capa y espada (según Bartolomé Mitre) y finalmente, para un autor como Ricardo Rojas, como una tragedia en donde se engrandece al héroe jefe militar y administrativo (*Ullanta*) ante el gran Inca.

Como se puede reconocer, cada una de las clasificaciones demuestra la importancia de considerar críticamente las diversas influencias culturales que confluyen en la pregunta por el origen y fijación del texto de *Ollantay*. Muchas de ellas, nacidas en el contexto de dominación colonial del imperio y el imaginario prehispánico del mundo andino entre los siglos XVI y XVIII.

2.2 Fuentes prehispánicas e influencias españolas en *Ollantay*.

Según lo señalado anteriormente, se hace evidente una compleja relación entre los orígenes legendarios y culturales de la obra con su forma escrita y estructura dramática, por lo que cabe distinguir las influencias y vertientes que alimentan la creación y fijación textual de *Ollantay*.

Respecto a la cuantificación de elementos estructurales dramatúrgicos que propone Julio Calvo, es posible comparar la obra con un clásico del Siglo de Oro español, lo que da una creación con la mitad de versos que una obra barroca, asimilándola más bien a un auto sacramental. La idea de influencia barroca —o más bien post-barroca española— se funda en el estudio del investigador español, debido a que esta corriente se desarrolla en el viejo continente en los siglos contemporáneos a la aparición de *Ollantay*. En palabras del autor: “*Ollantay* es un obra para todos los públicos, que puede conmover igual a “nobles y humildes, seculares y religiosos”, como debe suceder con un teatro barroco que se precie, ése es su papel, como ha dicho Emilio Orozco.” (Calvo, 2000, p.95).

La influencia post-barroca en la obra, según Calvo, podría identificarse en los siguientes elementos:

- Desvalorización del presente y búsqueda de las experiencias lejanas pasadas. Se vincula con la utopía nacionalista de la nobleza indígena colonial: el rescate de las tradiciones y cultura inca, bajo el dominio español.
- Sus historias se basan en leyendas o historias, lo que se plantea en el origen de *Ollantay*, como una obra basada en una leyenda incaica.
- El lenguaje desmesurado, expresando polos opuestos de la vida y el juego de palabras que se desarrolla. Por ejemplo, el personaje de *Piki Chaki* o Pie Ligerero, como el rol del gracioso amigo del protagonista. La utilización de *yaravíes* o cantos, se convierte también en una muestra de la explosión de sentimientos y anécdotas que van ocurriendo a lo largo de la obra, que sólo es posible de contar a través del canto.

El autor respalda este vínculo con el teatro barroco a partir de sus estudios y la idea de que en América del Sur nunca hubo teatro hasta antes de la llegada de los españoles. Para él, habrían existido manifestaciones y rituales con las que se celebraban hazañas, victorias y fiestas importantes, pero no montajes que fueran guiados y ensayados como una obra de teatro de ese entonces. En este sentido, propongo la reflexión de que posiblemente

las formas dramáticas aristotélicas no existieron o no fueron identificables. Mientras que el teatro, en tanto ritualidad, tradición, ceremonia y manifestación cultural muy probablemente si existió de una forma pura y propia de la cultura de ese entonces.

Orlando Rodríguez plantea que efectivamente hubo teatro incaico y que éste se desarrollaba en espacios habilitados como escenarios en cuyo “centro se ubicaba un pequeño bosque de plantas naturales denominado *Malki*, al cual se aproximaba el actor al decir su texto. Luego de intervenir y de acuerdo a su condición social, el actor volvía a su puesto que ocupaba antes de actuar” (Rodríguez, p.3466). A diferencia de Julio Calvo, este autor se basa en la información expuesta por el Inca Garcilaso de la Vega para ratificar la existencia de manifestaciones teatrales de origen prehispánico. Si bien las expresiones no se correspondían directamente con las obras de teatro europeas durante este período, desarrollaban su propio estilo y manifestación artística. Según Orlando Rodríguez:

“En el teatro incaico, no existía la tramoya, el decorado ni el telón. La imaginación del espectador y el trabajo de los actores creaban la ilusión del ambiente. El Inca Garcilaso de la Vega (V.) en sus *Comentarios reales* (V.), capítulo XXVII, Libro Segundo, al referirse a los actores de las obras teatrales señaló: «Los representantes no eran viles, sino Incas y gente notable, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo»”.(p.3467)

José Juan Arrom (1956), también reconoce la existencia de manifestaciones teatrales, rituales y ceremoniosas vinculadas a la religiosidad del período prehispánico andino. A partir de lo hallado por los primeros religiosos que allí pasaron, el autor cita un extracto de la *Colección de documentos inéditos del archivo de indias* (tomo III. Madrid. 1865.) en donde se menciona que: “Para adorar a esta falsa trinidad tenían grandes corrales y éstos tenían por una parte la pared muy alta (...) hacían grandes fiestas en sus sacrificios que duraban cinco días. Y hacían grandes taquis³³ y cantos.” (Arrom, 1956, p.28). Para el autor, en la América prehispánica se cultivó el teatro de manera cabal, con locales adecuados, actores diestros en su oficio y multiplicidad de temas. Además, de poseer esta manifestación una amplia influencia social y educativa.

7. Anfiteatro incaico cerca de Cuzco.



Fuente: ARROM, J.J. 1956. El teatro de Hispanoamérica en la época colonial. [Imagen] La Habana, Anuario bibliográfico cubano. P.op.29

³³ Del quechua *taki*, que significa canción o canto; también asociado a bailes o danzas de México denominadas *Mitotes*.

Luego del proceso de conquista y colonización, las manifestaciones teatrales indígenas fueron evidentemente conducidas a un formato europeo —particularmente español— mediante el uso del lenguaje y la escritura, transformándolas a una literatura, para muchos, inventada. Ángel Rama (ctd. Pizarro, 1985) propone que “las literaturas indígenas son un producto de la cultura europea, sobre los materiales existentes” (op. cit., p. 26), la transformación desde la oralidad o sistemas autosuficientes, a la escritura abrió la puerta a la inclusión del material ideológico de la cultura dominante, bajo una suerte de «incrustación lingüística» (Sarlo ctd. Pizarro ib.) por parte de los colonizadores en América.

Julio Calvo, en su vínculo de la textualidad de *Ollantay* con el teatro post-barroco español, identifica en la dramaturgia colonial latinoamericana una fuerte influencia de autores hispanos como Lope de Vega y Calderón de la Barca. A partir de los estudios realizados en las Universidades del Nuevo Mundo, las clases nobles o elites de mestizos y criollos asimilaron tanto su temática como estructura y formas de articular el verso español de acuerdo a los referentes con los que contaban; de hecho, Calderón fue uno de los autores más representados en América con su obra *La vida es sueño* (98).

De acuerdo a lo propuesto por Kathleen Shelly y Grínor Rojo (1992) se sostiene esta idea, pues según estos autores,

“El público gozaba con las invenciones de los grandes del Siglo de Oro español y eso era lo que los «autores» estaban dispuestos a darle. Por lo común, las compañías estrenaban tres o cuatro comedias cada mes, las más recientes en España si así era posible.” (1992, p.328).

Por su parte, Orlando Rodríguez también reconoce una fuerte influencia europea demostrada en las textualidades dramáticas del período. En *Ollantay*, por ejemplo, la concepción de división en actos o escenas no se correspondería con la tradición inca, así como tampoco la traducción de los nombres de los personajes al español (por ejemplo: *Kusi-Quyllur* o Estrella e *Ima-Sumaq* o Bella); además, de ninguna forma la tradición prehispánica avalaría el final desarrollado en la historia: la unión de la pareja enamorada, a pesar de haber transgredido leyes del incanato. En palabras del autor: “se privilegiaba el perdón y el logro de la felicidad y se ignoraban hechos que, en la más arraigada tradición de estas comunidades indígenas, significaban inexorablemente la pena de muerte” (Rodríguez, 1998, p.3465). Independiente de estos hechos, Orlando Rodríguez mantiene el reconocimiento de origen incaico de esta obra al referir la utilización de personajes verídicos del imperio inca —particularmente *Pachakutiq* y

Túpac Yupanki— en un período histórico con directa relación a su existencia (entre los años 1461 y 1471).

Un aspecto a considerar es la función del teatro en el Nuevo Mundo, utilizado principalmente para el fortalecimiento de la monarquía de ese entonces, la divulgación de valores cristianos y la mantención de la calma entre los pueblos indígenas. Según Julio Calvo, estas ideas se ven reflejadas en la obra en los siguientes aspectos: el paso del régimen absolutista de *Pachakuti* a una monarquía tolerante y abierta al perdón de *Tupaq Yupanki*; el perdón católico, la salvación y la felicidad conyugal como pilar fundamental en la acción dramática y desenlace de la obra; y, el reconocimiento de la cultura incaica como un mundo idóneo, pero sometida a un nuevo orden. Es importante recalcar el rol de la Iglesia de ese entonces que se manifiesta en *Ollantay*, y que en palabras de este autor la menciona como “...un papel de intermediaria. Pretende encauzar la conducta altiva de Ollanta; desprecia la crueldad de Ojo de Piedra, que personaliza al primer Inca; hace de consejera espiritual en todo momento e induce al perdón final.” (Calvo, 2000, p.93). Así como en la obra, la Iglesia, como institución, estuvo presente en gran parte del desarrollo dramático de la colonización americana, incentivando las temáticas a desarrollar

relacionadas directamente con su doctrina. Hasta ya avanzado el siglo XVII, “los géneros que predominan son la alegoría religiosa mezclada con elementos paganos, la pieza hagiográfica con abundantes adiciones ficticias, el auto sacramental calderoniano y la comedia o auto de tema bíblico” (Rojo G. y Shelly K., 1992, pp.329-330). Será solo a fines del siglo XVIII cuando el teatro deje de promulgar esta ideología y enseñanzas, pues en este período no cambia la temática de las obras, sino que se observa una evidente ausencia de literatura teatral hispanoamericana, incentivada, posiblemente, por el desplazamiento de intereses de la población de este período.

La intensa discusión respecto al legado oral en la obra se ha ido modificando a partir del siglo XX. En este período se reconoció que, según

la técnica de *kipus*, este sistema podría salvaguardar no solo la contabilidad o matemáticas entre las comunidades indígenas, sino que también leyendas o

8. *Kipu*



Fuente: Museo de Arte Precolombino. 2003. Quipu. 2ª ed. Santiago, Museo de Arte Precolombino y Universidad de Harvard. p.23.

historias que los *amautas* (sabios del imperio Inca) desearan legar.

A modo de síntesis, según lo propuesto por los autores reseñados, la obra *Ollantay* posee evidentes muestras y pruebas de que no es una creación hoy en día “pura”, sino más bien un legado híbrido, basado en una leyenda incaica y con personajes históricos del período prehispánico, cuya fijación textual debió ser el resultado de la cultura intervenida por la colonización. La estructura, ordenamiento y contenido de la obra, dejan ver una clara influencia europea y religiosa completamente distinta a la tradición cultural del Nuevo Mundo, a lo menos tal como ha sido conservada en las crónicas e historias de la conquista.

2.3 Problemática de la transcripción y enunciación en la obra.

Como se mencionó en el capítulo I, respecto a la política castellanizadora y evangelización de los Andes, son diversas las problemáticas lingüísticas y culturales que determinaron la constitución de los textos coloniales de procedencia indígena y heterogénea. Así, por ejemplo, la “traducción”, “transcripción” y “enunciación” en dichas fuentes son aspectos representativos del proceso de intercambio, interdiscursividad y asimilación cultural que se pueden identificar en *Ollantay*.

El origen primero de la obra, reconocido como una leyenda auténticamente inca transmitida oralmente, permite reconocer el rol de la traducción y fijación textual en los siglos previos o contemporáneos al XVIII. Muy probablemente esta tarea fue realizada por un autor mestizo que, de alguna u otra manera, conocía las dos lenguas de contacto en los Andes: quechua y español.

Ciertamente, en el proceso de fijación textual de la obra el autor debió someter la fábula a un cambio desde un idioma y signos de procedencia prehispánica a elementos lingüísticos completamente distintos, trasladando esta leyenda inca a un texto dramático español. En este proceso, que podríamos llamar inicialmente de semiotización transcultural, se ha identificado, por una parte, la conservación del material original, y por otra, una pérdida de lo que inicialmente correspondería a la leyenda prehispánica. En este sentido se posee la característica propia de la «traducción interlingüística»³⁴ que, para Roman Jakobson (ctd. en Torralbo, 2011, p.40), correspondería a la interpretación de signos verbales mediante otra lengua.

³⁴ También denominada como traducción propiamente (“translation proper”).

Durante la traducción, el autor/traductor (en este caso) juega un rol fundamental puesto que, como lo propone Julio Calvo, al suponerlo mestizo, debió comprender de manera acabada la leyenda inicial en quechua y plasmarla en papel en su segundo idioma: el español. Tal vez la textualidad de la obra en los primeros manuscritos hallados no fue de una gran perfección gramatical en cuanto a la utilización del español, pero la función de cambiar signos de un idioma a otro, se consagró en una tarea real de alcance lingüístico y cultural. Para Néstor González (2010), la compleja tarea de la traducción radica precisamente en esta relación de traslado de sentido entre idiomas o lenguas, haciéndose cargo de no solo el significante de la expresión, sino también de su significado. Como lo plantea Juan de Dios Torralbo (2011):

La tarea del re-escritor consiste, pues, en conciliar la diferencia entre las dos culturas de acercarlas equiparándolas o de alejarlas a base de diferenciarlas, dependiendo del substrato receptor que los lectores nuevos posean y según desee orientar su traducción. (2011, p.48)

Finalmente, no se puede dejar de lado la opinión de Umberto Eco (2008) respecto a la traducción, quien menciona un aspecto fundamental en este proceso lingüístico relacionado con la formulación del “mundo posible” en donde se inscribe o en donde se representa el texto en cuestión.

Para este autor, “el traductor debe elegir la acepción o el sentido más probable, razonable y relevante en *ese* contexto y en ese mundo posible” (op.cit., p.57), pues, las palabras poseen distintas definiciones y, por ende, significados dependiendo del cómo se les utilice; sin dejar de lado, el traslado entre las lenguas partícipes y sus correspondientes culturas.

Efectuada hipotéticamente la traducción por una misma persona, cabe preguntarse si esta leyenda de *Ollantay* fue o no contada directamente al autor, lo que involucraría un complejo proceso de enunciación en la fijación final del texto que conocemos. De ser así, el traspaso de la oralidad a la escritura involucraría a más de un actor, incluyendo, a su vez, más de una visión cultural e interpretación en la fábula de origen prehispánico. Este aspecto indudablemente complejiza la situación de enunciación del texto dramático.

Para Roberto Hozven (1975), la enunciación tendría tres acepciones, de las que destacamos las dos últimas:

“(2) La enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua a través de un acto individual de utilización. (3) No se debe confundir la presencia codificada del locutor en el interior del enunciado... con el hecho de que cada elemento articulado deba su existencia a una decisión de cada locutor”. (1975, p.168)

Según este autor, en el proceso de enunciación el individuo adquiere importancia y responsabilidad en el acto de comunicación al momento de enunciar y recibir la información transmitida.

Por otra parte, M^a Isabel Filinich (1998), propone que la enunciación cabe ser comprendida como un acto en el que se utiliza el lenguaje desde un yo y se ponen en manifiesto subjetividades. Se emite un enunciado en su nivel «enuncivo» (explícito o lo que la historia cuenta) y «enunciativo» (implícito, proceso subyacente a lo que se cuenta, lo que el yo del autor desea expresar), relacionados a su vez con un espacio y tiempo —*hic et nunc*—del discurso. Todo enunciado lo reconoceremos entonces como un acto subjetivo que requiere interpretación por parte de un enunciatario.

En la interacción de ambos sujetos se identifica que el hablante agota completamente el nivel «enuncivo» —involucrando toda su intencionalidad y particular forma de narrar o nivel «enunciativo»—, mientras que el oyente comprenderá y completará el proceso de enunciación realizando un nuevo enunciado. Así, de manera cíclica el enunciado que desarrolla el oyente al transmitirlo lo posiciona en un hablante en su nivel «enunciativo».

El tránsito por el cual el texto se contextualiza es lo que la autora denomina discurso, aquel intermedio entre lengua y habla. Asimismo, el discurso, corresponde a la intención del locutor de influenciar de alguna manera al auditor (Hozven, 1975, p.163).

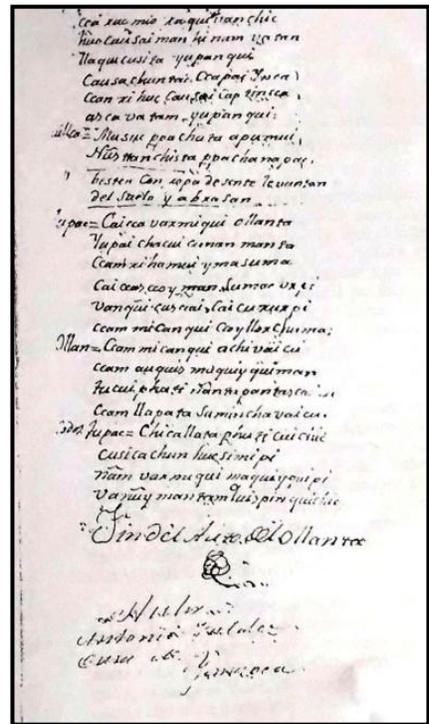
Recuerdo que la enunciación se reconoce como una situación social, de interacción dialéctica en tanto generación de nuevos postulados o enunciados, en donde constantemente se hace referencia a algo que pasó y a lo que el otro narró. Este fenómeno, en el caso de las fuentes producidas durante el periodo colonial, resulta especialmente complejo por la situación socio-cultural en que se inscriben los discursos de procedencia latinoamericana.

Gracias a los estudios de registros de frailes y cronistas de la Colonia americana, se ha mencionado que la escritura de este periodo —cuya fuente son las manifestaciones prehispánicas— es una representación, muchas veces, legitimadora del régimen colonial y con tendencia eurocéntrica. Independiente de la estrategia política utilizada por estos autores (de invalidar ciertas manifestaciones culturales de la población colonizada o transformarlas como mecanismo de validación y conversión hacia la cultura colonizadora), estos registros debieron ser sometidos, además, a un acto de

interpretación y traducción por parte de quien acopiaba las fábulas. En ellos, evidentemente, se presentaría una imposibilidad de plasmar con exactitud lo que la narración oral (proceso único e irrepetible) de procedencia indígena expresaba, resultando una producción evidentemente heterogénea.

Teniendo en cuenta dichos términos, consideraremos la transcripción como un proceso complejo que involucra personas (narrador y escribano), tiempo y espacio en donde se construye un producto reflejo de lo que su entorno vive y habita. Se constituye, al igual que la traducción, más allá de un horizonte literario, pues en el acto de transcribir se genera un efecto de integración y validación de la cultura dominante (Wachtel, 1971, p.242).

9. Copia de final de Códice de Ollantay en reproducción facsimilar.



Fuente: MENESES, T. 1983. Apu Ollantay En: Teatro Quechua Colonial. [Reproducción facsimilar] Perú, EDUBANCO.1 copia. Pp. 261-371.

En el caso de *Ollantay*, el hecho de pasar una leyenda inca a vocabulario y reglas sintácticas y ortográficas españolas, deja en manifiesto una vez más el carácter de la colonización en América respecto a su proyecto de invasión no solo territorial, sino también cultural.

Expresiones artísticas como el teatro misionero en la región andina durante el primer siglo del período colonial, surge en un contexto de organización e imposición de dicho régimen y se mantienen como mecanismo de respaldo y propulsor de una nueva ideología en este territorio. Como lo plantea Julio Calvo: “Eran momentos en que convenía tener a la población bien sujeta y se le amenazaba con grandes castigos físicos o bien en que las masas estaban sojuzgadas y el cantor de la epopeya debía ser de fiel notario de ello” (2000, 92).

Luego de profundizar en los estudios críticos respecto a *Ollantay*, se puede identificar en esta pieza una construcción definitivamente heterogénea en tanto construcción textual y discursiva. El origen y la fábula de esta textualidad aún siguen siendo una mera hipótesis, pero que develan en sí mismos un intercambio cultural propio de la época en que fue hallado el primer manuscrito. Este preciado legado trae consigo pistas del posible

proceso que sufrió esta obra al ser plasmada en el papel, interviniendo en este proceso toda la carga histórica y antecedentes del período colonial que se ha estudiado. Por ello, no puedo sino más que fascinarme con lo que esta obra dramática puede, hoy en día, revelar como evidencia histórica de la colonización andina.

Considero fundamental releer esta creación desde una perspectiva teórica teatral, vinculando algunos elementos del modelo de análisis de Patrice Pavis a aspectos dramáticos de *Ollantay*. De esta manera, pretendemos generar una reflexión y reconocimiento de lo que es este “hito en la trayectoria de nuestra letra y de nuestra cultura” (Arrom, 1956, p.201).

Capítulo 3

INTRIGA Y SENTIDO EN “*OLLANTAY*”: ASPECTOS SEMIÓTICO-TEATRALES DEL DRAMA COLONIAL.

En este último capítulo propongo realizar una relectura de la obra *Ollantay* desde el punto de vista semiótico-teatral. Si bien esta es una de las obras más llamativas dentro del período colonial y, por ende, una de las más estudiadas, creo necesario volver a visitar esta creación bajo una perspectiva dramática distinta. A mi parecer, a la fecha son pocos los estudios realizados sobre esta obra desde la teoría del teatro, por lo que se pretende en esta instancia, generar ese lugar de análisis, visión y reconocimiento del gran legado dramático que es *Ollantay*.

Como ya se ha destacado en capítulos anteriores, dada la complejidad histórico-cultural del texto de *Ollantay*, parece pertinente acotar la investigación al estudio de dos nociones desarrolladas en el modelo de Patrice Pavis *Tesis para el análisis del texto dramático* (2002): intriga y sentido, en la medida que permiten actualizar y replantear aspectos de la complejidad estructural e interpretativa de esta fuente colonial.

Para tal efecto, abordaré el análisis de estas categorías semiótico-teatrales a partir de la edición bilingüe de Julio Calvo Pérez (1998)³⁵, así como mediante el uso de fuentes directas de la producción colonial andina de los siglos XVI y XVII (Blas Valera, Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala).

Este modelo lo he seleccionado tanto por su visión integral como articuladora de los diversos componentes dramáticos, y por su consideración con los marcos históricos específicos de cada obra. En este último caso, correspondiente al contexto de producción de esta compleja fuente del período colonial.

En este esquema Patrice Pavis ha conjugado distintos elementos de otros autores para enriquecer la estructura de su modelo³⁶, la que presenta dos mundos existentes para el lector: el **ficcional** (lo que presenta el texto dramático, su contenido) y el **referencial** (el imaginario de cada lector, sus referentes y como los pone en juego al imaginarse la puesta en escena). Al

³⁵ Además de esta edición, cabe destacar varias otras versiones en español: Latorre R. (2006); Luzuriaga, G. y Reeve, R. (1994); Meneses, T. L. (1983); y Rojas, R. (1943).

³⁶ Destacan los aportes de Mijail Bajtín y su noción de *cronotopo* desarrollada entre los años 1937-38 en sus ensayos “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela” y “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”; Algirdas Greimass con su categoría de “actante”, heredada de su semiótica de 1966 y su “modelo actancial”; y, Umberto Eco, como mayor referente de creación de este modelo gracias a su *Lector in fabula* (1979).

enfrentarse dichos mundos, sitúan al lector/espectador en un lugar privilegiado de activación y constante tensión y circulación del texto. Es decir, el texto sólo cobra vida al momento de ser leído y puesto imaginariamente en escena por el lector. Según el autor, “los textos dramáticos no son sino la huella de una práctica espectacular. La dificultad está en leerlos imaginando cómo ellos han sido formados en el momento de su escritura” (Pavis, 2002, p.10).

Bajo esta misma lógica, para Patrice Pavis la identificación del lector se convierte en un elemento clave para el posterior análisis. En la investigación corresponderá este espacio a un «lectactor»³⁷, cuyo rol se verá profundizado al momento de percibir lo que la pieza teatral le transmite y su posterior análisis de aquello.

Si bien se reconoce, por parte del autor, que este esquema conlleva una constante relación transversal y de diálogo entre los distintos niveles del mundos representado, he decidido profundizar en las nociones de intriga y sentido en función de los siguientes objetivos: 1. Identificar y analizar estos componentes (intriga y sentido) mediante la lectura crítica del propio texto

³⁷ Lector-actor, ya que si bien no utilizaremos esta obra para escenificarla, el conocimiento con el que contamos corresponde al de un profesional del ámbito dramático-teatral.

dramático que conocemos en la actualidad; y 2. Problematizar estas nociones semióticas desde la situación colonial en que se inscribe *Ollantay*, destacando su complejidad histórica como texto intercultural, derivado del proceso de conquista y colonización del imperio inca.

Cabe señalar, que al no contar hoy en día con la puesta en escena de *Ollantay*, tal como posiblemente se representó la primera vez ante el Inca *Túpac Amaru II*, no podremos conocer la teatralidad que esta obra involucra, es decir, “todo aquello que no obedece a la palabra” (Pavis ctd. Arana, 2007, p.80), o lo que para Anne Ubersfeld corresponde al “conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio escénico que interactúan entre sí” (op. cit., p.81). Por ello, el estudio se restringe al análisis dramático de esta producción colonial reconociendo, a través del modelo de Patrice Pavis, la materia textual de la obra como fuente única de estudio, y desvinculándonos de la proyección enunciativa que genera todo lector (en este caso un *lectactor* que inevitablemente realizará el ejercicio de imaginar su puesta en escena bajo sus referentes y perspectivas subjetivas).

De aquí en adelante, reconoceré y analizaré *Ollantay* como una textualidad³⁸ heterogénea del período colonial, cuya contextualización histórica, posible proceso de producción (que hemos trabajado en los primeros dos capítulos) y materialidad³⁹ (manifiesta en las didascalias de la obra), darán cuenta de esta producción como un posible legado documental literario-dramático de la colonia andina.

3.1 La intriga en el mundo ficcional de *Ollantay*.

De acuerdo a lo propuesto por Patrice Pavis, en el mundo ficcional encontramos cuatro niveles propuestos desde la superficialidad a la profundidad del texto dramático: estructura discursiva, narrativa, actancial e ideológica. En el primer nivel se identifica la estructura discursiva⁴⁰, correspondiente al eje sostenedor de la organización del texto, y en donde aparecería la intriga dando cuenta de cómo la obra está estructurada y editada; es decir, cómo se cuenta la historia.

³⁸ Véase PAVIS, P. 2002. Tesis para el análisis del texto dramático. Gestos 17 (33): 13.

³⁹ Véase PAVIS, P. 2000. “Los otros elementos materiales de la representación.” En: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. [en línea] Barcelona: Paidós. Pp. 177-200 <<http://es.scribd.com/doc/162943681/Patrice-Pavis-El-analisis-de-los-espectaculos-Capitulo-4>> [consulta: 24 mayo 2014]

⁴⁰ Entendida como el eje en donde los enunciados de la obra se ven sometidos al proceso de enunciación por parte del lector que actualiza y reconoce los elementos propuestos: intriga, temática, tema y motivo.

En el caso de *Ollantay*, la obra se desarrolla a partir de acciones que se presentan, se desenvuelven y desencadenan otras acciones de una manera lineal y bajo una lógica de causa-efecto. En este sentido, se podría identificar ciertos hitos fundamentales que se organizan para demarcar el principio, medio, clímax y fin del drama.

A mi parecer, el principio de *Ollantay* transcurre desde el inicio de la obra, hasta la escena VIII del acto I (verso 571). Aquí, se presentan los personajes principales y algunos de los secundarios, y se expone el amor prohibido por la sociedad inca entre el protagonista de la obra *Ullanta* —joven militar del Cuzco— y la hija del gran jefe inca *Kusi Quyllur*. Al intentar conseguir la mano de la hija del gran Inca *Pachakutiq*, éste lo destierra y convierte en enemigo del Cuzco provocando la ira y frustración de *Ullanta*.

Desde la escena IX del acto I (verso 572) hasta el final de la escena V del acto III (verso 1515) se identifica el medio de la obra. Luego de lo ocurrido en el principio, el protagonista toma la decisión de escapar de la región cuzqueña con *Kusi Quyllur*, iniciativa que fracasa inmediatamente cuando su fiel amigo *Piki Chaki* le informa que en el palacio no ha quedado nadie y que no logró encontrar su amada. Es ahí cuando *Ullanta* desprecia

al Cuzco y decida abandonar a su amor extraviado y se dirige a la región del Antisuyo para presentarse como fiel servidor de este territorio. Es así como lo proclaman Inca del Antisuyo y comienza a ser reconocido como un jefe invencible dentro de toda la región andina. En el desarrollo del medio de la obra, se constata un salto cronológico importante de diez años demarcado por la aparición de *Ima Sumaq* (hija de *Kusi Quyllur* y *Ullanta*) y la muerte del Inca *Tupaq Yupanki* que se informa por medio de *Piki Chaki*⁴¹. Además, se cuenta en paralelo lo que sucede con *Kusi Quyllur* encerrada en las celdas del monasterio de las vírgenes *Acllas* y de cómo se reconocen entre ella y su hija *Ima Sumaq*. Finalmente, previo al clímax de la obra, el nuevo jefe inca de la región del Cuzco, el Inca *Túpac Yupanki* —hijo de *Pachakutiq*—, vuelve a presentar interés por conquistar el territorio del Antisuyo y capturar a *Ullanta*, estrategia política-militar que esta vez obtiene buenos resultados. El protagonista de la obra es capturado mediante una estratagema del jefe militar *Rumi Ñawi* siendo finalmente presentado ante el nuevo jefe inca.

⁴¹ Este avance temporal, y la aparición de estos nuevos personajes en la escena, permiten posicionar al lector de manera histórica y advertir la renovación político-social que trae consigo este cambio de mando.

Así es como se identifica el clímax de la obra, desarrollado en toda la escena VI del acto III (desde el verso 1516 hasta el verso 1706), cuando se enfrentan estos dos grandes personajes. En una primera instancia el Inca del Cuzco somete a castigo de muerte a *Ullanta* por las faltas cometidas, pero luego cambia de parecer ejerciendo uno de los actos más llamativos de esta creación: el perdón. Con misericordia, decide finalmente liberarlo y no conforme con ello, lo reconoce nuevamente como líder militar. En la escena sexta del tercer cuadro el nuevo Inca dice:

<i>TUPAQ YUPANKI</i>	<i>TUPAC YUPANQUI</i>
1573. <i>Paskaychis chay watasqata.</i>	Liberad sus ataduras.
1574. <i>Hatarimuy kay ñawkiyman</i>	Levántate a mi presencia
1575. <i>Ñan rikunki sipiykita...</i>	Tu muerte has podido ver...
1576. <i>Kunan phaway, luychu k'ita.</i>	Corre ahora, arisco ciervo. (299)

Se identifica como fin de *Ollantay*, lo ocurrido desde la escena VII (verso 1707) del acto III hasta el fin de la obra. Aquí, hace su aparición *Ima Sumaq* pidiendo con urgencia la liberación de su madre la que, gracias a *Túpac Yupanki*, es liberada de su celda y reconocida inmediatamente por su amado *Ullanta*. Asimismo, su hermano el jefe Inca, la reconoce permitiendo la unión entre los enamorados y su pequeña hija.

Respecto a los lugares en donde se desarrollan las escenas de la obra, se utilizan diversos escenarios y espacios. Se presenta la plaza de Cuzco, el

palacio del Inca, el bosque en los alrededores de Cuzco, el templo de las vírgenes *Acllas*, la celda de *Kusi Quyllur*, entre muchos otros. En esta variedad de espacios, cabe destacar que la brevedad de las escenas y la sucesión rápida de distintos escenarios que, según Orlando Rodríguez le confiere un «desarrollo cinematográfico» (1998, p.3467), nos lleva a reflexionar sobre los diversos recursos escénicos (escenografía, vestuario, etc.) o imaginarios que debieron haberse utilizado en el territorio incaico, evidenciando un posible desarrollo técnico del teatro durante los siglos XVII o XVIII.

De acuerdo a cómo y desde dónde se cuenta la diégesis de la obra, Julio Calvo propone que en la textualidad de *Ollantay* se recibiría una fuerte influencia post-barroca española⁴² evidenciada en la versatilidad de voces que se presentan, destacando un personaje principal (acontecimientos que le van ocurriendo a *Ullanta*) y varios otros mayores o menores:

“*Ollantay* representa de manera muy directa la sociedad barroca, puesto que seis de sus personajes corresponden a arquetipos de la comedia de Lope, que son, según Juana de José (1963): por la clase baja, el gracioso y la criada; por la alta, el padre y el poderoso; y en el nudo escénico, también elevados, el galán y su enamorada” (Calvo, 1998, p.104).

⁴² Cabe señalar que esta influencia hispanófila plantearía un reconocimiento del movimiento barroco europeo como único germen creativo de las producciones textuales coloniales en Hispanoamérica.

En este sentido, se puede identificar en este formato la utilización de diversos puntos de vista respecto de un acontecimiento o una historia. Según Severo Sarduy (1987), la astronomía estructuraba al barroco, por lo que si se considera la influencia de esta corriente propuesta por Julio Calvo en *Ollantay*, entonces la forma de cómo contar esta historia correspondería a una visión barroca ligada a la cosmología de Kepler, que propone la creación de distintos puntos de referencia en relación a uno del que se sitúa. Así, algo se descentra y deja de ser un único centro dando paso a la posibilidad de otro igualmente real y válido⁴³.

3.1.1 Ejes temáticos en *Ollantay*.

De acuerdo a Patrice Pavis, en la intriga se distinguen dos ejes entrecruzados que dan a conocer la obra a modo general (de qué se trata y qué quiere decir): el eje horizontal o «Sintagmático», correspondiente al conjunto de acontecimientos del relato; y el eje vertical o «Paradigmático», vinculado al conjunto de temas abordados en la obra dramática.

⁴³ Para mayor profundización de esta información véase en:
SARDUY, S. 1987a. “La desviación de los cuerpos que caen”. En: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. Pp. 11-20
SARDUY, S. 1987b. La cosmología barroca. En: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. Pp. 177-197.

a) Eje Sintagmático:

Se reconoce en *Ollantay* más de una línea o serie de hitos que dan cuenta de cómo va evolucionando el relato⁴⁴. Una de ellas vinculada a la historia de amor; y la otra, a la evolución política-moral desarrollada en la obra.

Respecto a esta primera línea de narración, el amor entre *Ullanta* y *Kusi Quyllur*, la historia se inicia de manera romántica y pasional para luego desaparecer por la separación y castigo de ambos; y finalmente, reaparecer en la existencia de *Ima Sumaq* y la unión familiar. Al mismo tiempo, en la segunda línea propuesta, el desarrollo político y moral en *Ollantay* se narra de manera progresiva; en un principio se juzga y castiga severamente a un militar de alto rango por escapar de la norma establecida, desterrándolo y reconociéndolo como enemigo público del pueblo. Éste, a su vez escapa y se alza como líder de una comunidad rival al Inca, quien luego de diez años muere, dejando el trono a su hijo. El descendiente continúa con la búsqueda del traidor de su padre quien al capturarlo y tenerlo bajo su poder le reconoce —bajo una lógica moral, ética y política completamente distinta a

⁴⁴ Esta forma de narrar la obra establece una inevitable conexión con la lógica propuesta por la visión barroca y cosmología de Kepler respecto a distintos puntos de vista y distintas fuentes de narración.

su antecesor— sus capacidades y dones para el desempeño militar y administrativo, otorgándole el título de lugarteniente del Cuzco.

Ambas secuencias de acciones son vinculadas a su vez a distintos temas que forman parte del eje paradigmático de la obra, que se desarrollan a continuación.

b) Eje paradigmático:

Al realizar una primera lectura, Patrice Pavis propone identificar en ella la temática de la obra, sin necesidad de determinar cómo organizar el material, su estructura ni tesis de la obra. Ante esto, se reconoce en *Ollantay* los siguientes temas:

- El amor: Es desarrollado principalmente por la familia noble y el protagonista de la obra: *Ullanta*. Este tópico se desarrolla en distintas facetas, expresándose tanto en el amor de pareja (*Ullanta* y *Kusi Quyllur*), como en el de amistad (*Piki Chaki* y *Ullanta*), el de madre/padre e hija (*Pachakutiq* y *Kusi Quyllur*, y ésta con *Ima Sumaq*) y el de hermanos (*Tupaq Yupanki* y *Kusi Quyllur*). Este tema es lo que desata el conflicto dramático de la obra, enfrentando intereses personales, exacerbando pasiones individuales y poniendo en crisis

jerarquías sociales y de poder. Bien lo expresa *Ullanta* en la escena I de la obra:

ULLANTA

30. *kikin wañuy ichhunantin*
31. *hinantin urqu, hinantin*
32. *sayarinman atoqa waki,*
33. *chaypachapas sayaymanmi*
34. *paykunawan churakuspa.*
35. *I nuqan kawsay wañuspa*
36. *Quyllurninpi mitk'ashani*

OLLANTA

Si la muerte con su hoz
y todos los cerros juntos
contra mí se levantarán
como enemigos, a ellos,
ahora mismo, yo haría frente
combatiéndolos con fuerza.
Yo, entre la vida y la muerte,
caigo a los pies de mi Estrella (194)

Al ser éste el eje movilizador inicial muchas veces se ha creído como el tema principal; sin embargo, en base a nuestro análisis, se reconoce este concepto como parte de la temática, pero no como eje central. El tratamiento de este tema aparece en la totalidad de la obra, pero de manera segmentada, desarrollándose como una línea emocional paralela al conflicto principal consistente en el enfrentamiento de poderes políticos en el incanato. Según Teodoro Meneses (1983):

“La anécdota amorosa de Ollantay, real o ficticia, llevada al teatro parece que tiene como su verdadero tema de fondo la concepción moral de la sociedad incaica presentada en forma crítica. Así notamos que la fundamental para este texto es destacar y cimentar el prestigio del poder político del Inca en la estructura legal del Imperio.” (p.283)

- Ley, moral y ética incaica: Tal como lo ha relacionado el autor en la cita anterior, la obra expone una visión crítica respecto a la estructura

social y moral que se presentaba en el incanato (Ver anexo 3). A lo largo de la obra, los personajes se ven sometidos a realizar conductas propias de lo que la norma dicta y del cómo se deben recibir castigos y lecciones de vida respecto a estas conductas establecidas. Según Blas Valera, en *Las costumbres antiguas del Perú*, algo muy reconocible de los peruanos fue la construcción y cumplimiento de sus leyes. Éstas podían tener dos orígenes: uno religioso, y otro, civil y moral. Las últimas, decían relación con salvaguardar los intereses del gobierno y de quienes gobernaban. Ejemplo de ello era la mantención de castas y jerarquía social (piramidal) en el incanato.

En la ley IX, expuesta por Blas Valera, menciona: “Que cada uno se vista y adorne conforme a la cualidad que tiene, el plebeyo como plebeyo, y el noble como noble... ninguno vista del género de ropa y traje y labor que se visten los Reyes...” (1945, p.56). A mi juicio, esta ley adquiere validez y coherencia en la obra, en la medida en que al inicio de varias escenas se presentan en didascalias la descripción de cómo visten y qué adornos utilizan los personajes:

ESCENA PRIMERA
(Sale Ollantai con su capa dorado.
maccana colgada al hombro y champi
Con Piki Chaki.

ESCENA PRIMERA
(Sale Ollanta con capa dorada.
maza colgada al hombro y
champi: con Pata-Pulga.(192)

10. Cintillo utilizado por jóvenes
de la nobleza inca.



Fuente: ALDUNATE, C. 2001.
Arquitectura y poder [imagen].
Museo de Arte Precolombino. P. 56

11. Túnicas militares



Fuente: BERENGUER, J. 2009. Chile bajo el
imperio de los incas [imagen]. Museo de Arte
Precolombino. P.100

Las imágenes 10 y 11, encontradas en fuentes del Museo de Arte Precolombino, podrían ejemplificar las vestimentas y accesorios que se mencionan en la obra como parte de la identificación del personaje.

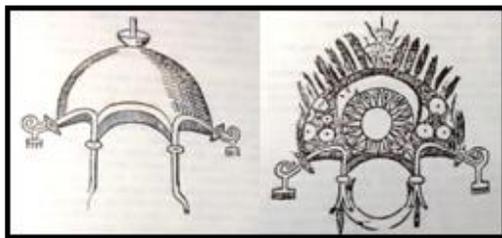
Otro ejemplo de ley expuesta por Valera, dice relación con el comportamiento de hombres y mujeres amantes. Aquella que podríamos vincular a lo cometido por *Kusi Quyllur* y *Ullanta* es la ley XVII, que menciona: “...Quien cometiere estupro con alguna doncella consintiendo ella, que sean azotados y trasquilados y puestos a la vergüenza, y él sea desterrado y conducido a las minas, y ella a

guardar algún templo...” (Valera, 1945, p.58). En la obra, *Ullanta* y su amada *Kusi Quyllur* han consumado su matrimonio a escondidas —del que nace *Ima Sumaq*— por lo que los castigos dados a *Kusi Quyllur* y *Ullanta* no se alejan de lo narrado por Valera, es el de ser enviada al templo de las *Acllas* como prisionera, en el caso de la mujer, y el de la vergüenza y destierro en el caso del hombre.

- El honor patriarcal: El honor en la obra también dice relación con conductas y comportamientos respetuosos y coherentes con la moral incaica. Este tema es representado principalmente por los hombres políticos y militares dentro del texto dramático. De acuerdo al capítulo veintidós del primer libro de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, el verdadero Inca *Pachakutiq* tuvo la costumbre:

“...en beneficio de sus vasallos, y habiendo experimentado la fidelidad de ellos, el amor y respeto con que le servían, la adoración que le hacían, quiso, por obligarles más, ennoblecerlos con nombres e insignias de las que el Inca traía en su cabeza...” (1991, pp.49-50)

12. Posibles tiaras de Incas *Túpac Yupanki* y *Huayna Cápac*



Fuente: Anónimo. 1995. De ministros de los ídolos y templos y sacrificios [copia a pluma] Documentos para el estudio de la organización económica, social y religiosa del antiguo pueblo inca. La Serena: Universidad de la Serena. P.81

En la obra, esta conducta se expresa, al igual como lo plantea el Inca Garcilaso de la Vega, con la condecoración de insignias y accesorios (cascos, capas, etc.). Éstas son otorgadas a hombres que han cumplido con honor y valentía sus luchas y/o han adquirido nuevos rangos dentro de la gobernación de tierras.

Un ejemplo de esta acción es el momento en que el Inca *Túpac Yupanqui* vuelve a reconocer, al final de la obra, a *Ullanta* y a *Urqu Waranqa* como lugarteniente de Cuzco y general del Antisuyo, respectivamente, haciéndoles entrega de insignias, armas y cascos de acuerdo al rango que ejercerán. En la escena VI del acto III, el Inca dice:

<p><i>TUPAQ YUPANKI</i> 1644. Hatun llawt'uta hurqumny 1645. q'illu umanchata churaspa 1646. Willka Uma, qan usqhaspa 1647. hutum champitawan qumuy...</p>	<p><i>TUPAC YUPANQUI</i> Ve a sacarle el llauto⁴⁵ grande; ponedle borla amarilla Jefe Sagrado, enseguida ve a darle un hermoso champi⁴⁶ ... (305)</p>
--	--

- Jerarquías socio-políticas del incanato: Este tema se desarrolla a lo largo de toda la obra de manera inherente al comportamiento de los personajes y desarrollo de las escenas. Se expone de manera bastante

⁴⁵ “Cíngulo (de la corona del Inca o *mashkhay-pacha*)” (Calvo 337).

⁴⁶ “Arma (de los incas), hacha (de guerra incaica); cachiporra, clava (con puntas en forma de estrella), porra.” (íbid.).

clara que en las relaciones establecidas entre los personajes existe una jerarquía social y/o política de por medio. Por ejemplo, *Piki Chaki* (criado de *Ullanta*) posee una jerarquía social menor que su amo, gran general del ejército Inca. A su vez, *Ullanta* posee una jerarquía política y social menor que el Inca *Pachakutiq*.

Según el Inca Garcilaso de la Vega, el Inca *Manco Cápac* (posteriormente apodado como *Pachakutiq* por su padre⁴⁷) procuró mantener en orden las castas de sus comunidades y vasallos: “Mandóles que no tuviesen más de una mujer y que se casasen dentro en su parentela porque no se confundiesen los linajes” (De la Vega, 1991, p.48). Esta determinación avalaría la conducta que toma este personaje en la obra (Escena VII, Acto I) al momento de negarle a *Ullanta* la posibilidad de estar con su hija *Kusi Quyllur*:

13. Inca Pachakutiq



Fuente: GUAMÁN POMA, F.fl. 1613. 1936. Nueva crónica y Buen Gobierno. [Ilustración] 5ª ed. Paris: Université de Paris, Institut D'Ethnologie. P.108

⁴⁷ Según lo expuesto en el capítulo 27 de la historia de los incas en las *Costumbres Antiguas del Perú* de Blas Valera.

PACHACUTIC

526. Ullantay, kan runai kanki,

527. hinallapitaq qhipariy,

528. pin kasqaykita qhawariy,

529. ancha wichaytan qhawanki.

PACHACUTEC

Ollanta, tu eres un runa,

quédate ahí en tu lugar,

mira sin más lo que has sido,

muy alto quieres llegar.(227)

- Reconocimiento de la figura del Inca: En la obra, la figura del Inca se presenta de manera directa con lo que la sociedad de ese entonces reconocía como Rey: el hijo directo del Dios Sol.

14. Inca *Tupaq Yupanki*



Fuente: GUAMÁN POMA,
F.fl. 1613. 1936. Nueva
corónica y Buen Gobierno.
[Ilustración] 5ª ed. Paris:
Universit  de Paris, Institut
D'Ethnologie. P.110

En *Ollantay*, el Inca se empodera de toda situación siendo el juez, validador o castigador de acciones y salvador de toda injusticia. Sin embargo, existe un acto profundo y rotundo respecto a este personaje desarrollado en la obra, que dice relación con el traspaso de poder entre el Inca *Pachakutiq* y el joven *Tupaq Yupanki*⁴⁸. Este cambio de monarca trae consigo la modificación de conductas y normas que ejerce el Rey

Inca, lo que se traduce en un cambio importante de paradigma en la

⁴⁸ Véase en el acto segundo, escena séptima desde el verso 1096 hasta el 1114.

región andina. Según Julio Calvo (2000), en un inicio, la presencia del Inca *Pachakutiq* devela el poder absoluto y monárquico del incanato de ese entonces, mientras que el paso al Inca *Tupaq Yupanki* demuestra una monarquía tolerante y abierta al perdón, no dudando en levantar el castigo a los rebeldes condenados por *Pachakutiq*. Este traspaso no se concibe de manera ingenua, pues:

“El tiempo prehistórico, lleno de crueldades, sobre el que se erige el Imperio Inca, cede el paso al histórico en que la monarquía cristiana con origen en España decanta por la reconciliación entre los mundos enfrentados. De ahí deriva el perdón, lo cual es más la manifestación de un deseo que la constatación de una realidad histórica.” (Calvo, 2000, p.93)

Es probable que la obra, al enmarcarse en un período histórico de (des)encuentros culturales, adopte valores y conductas de una cultura por sobre la otra. Como lo proponía en el capítulo II, la obra podría desarrollarse en un campo de cultivo heterogéneo, cuya glosa es quechua, pero sus claves son españolas. En este sentido, el rol del Inca *Tupaq Yupanki* se observa como bisagra de cambios de paradigmas sociales y religiosos⁴⁹, en donde el perdón y el arrepentimiento comienzan a sobrepasar las antiguas leyes del incanato.

⁴⁹ Lo que se vuelve llamativo al encontrar en el punto número 32 de *Las costumbres antiguas del Perú*, de Blas Valera, descripciones de “Sentencias del Tupac Inca Yupanqui” en donde demuestra su adoración al Dios Sol pero lo cuestiona como hacedor

- El perdón católico: Finalmente, este tema corresponde a un área de ardua discusión respecto a la influencia española y el origen de la obra. Si bien se presenta a lo largo de la obra una cosmovisión andina respecto del Dios Sol (los templos, las vírgenes *Acllas* y las celebraciones de solsticios), el tema final del perdón desencadena una serie de reflexiones respecto a qué visión religiosa rige realmente la historia de *Ollantay*. Ante esto, Teodoro Meneses (1983) menciona que :

“Del subtítulo deducimos también que el autor ha tomado (...) la idea del perdón a un rebelde. Pues, es notorio que contrapesando a los rigores con que castiga un padre, se menciona la generosidad con que procede a repararlo el siguiente rey justiciero con un amplísimo criterio del perdón...” (1983, p.284)

Por otra parte, este autor presenta la sospecha de que, al ser la fábula coetánea a los tiempos del Virrey Francisco de Toledo, es probable que el anónimo autor se haya basado en la histórica petición del pueblo andino de perdón y liberación de su líder Inca *Túpac Amaru I*⁵⁰. De esta manera, se vuelve a demostrar la posible calidad histórica que

de las cosas; y expresa en otra sentencia la importancia de la mantención de enseñanzas por castas: “...bástale que aprendan los oficios de sus padres; que el mandar y gobernar no es de plebeyos...” (Valera, 1945, p.128). Esto contradice el reconocimiento que le da a *Ullanta y Urqu Waranqa*.

⁵⁰ Véase en MENESES, T. L. 1983. *Apu Ollantay*. En: Teatro Quechua Colonial. Antología. Perú: EDUBANCO. P. 284.

poseería esta textualidad, cuyo fenómeno cultural e histórico de producción no pudo pasar desapercibido.

Julio Calvo Pérez propone, respecto a este tema, que la Iglesia juega en todo momento un papel de intermediaria que “Pretende encauzar la conducta altiva de Ollanta; desprecia la crueldad de Ojo de Piedra, que personaliza al primer Inca; hace de concejera espiritual en todo momento e induce al perdón final” (2000, p.93).

El rol de la religiosidad sería encarnado por el personaje de *Willka Uma* o gran Jefe Sagrado, que luego de sus cinco apariciones a lo largo de la obra, sitúa a este personaje en un lugar ambiguo respecto a los comportamientos religiosos del imperio. Según el Inca Garcilaso de la Vega, el sacerdote era reconocido por lo españoles como aquél enviado divino para comunicar lo que el Dios Sol deseaba expresar; sin embargo, en la obra es evidente que este personaje no perfila una conducta constante y clara, desarrollándose como omnisciente y persuasivo. No es un simple mediador, sino un ejecutor y manipulador de situaciones. En un principio —Escena II, Acto I— es él quien advierte a *Ullanta* de las consecuencias de sus deseos, anticipando en

lo que podría terminar. Rescata la relación y reconocimiento que le ha dado el Inca *Pachakutiq*, para luego decir:

WILKA UMA

165. ... *Tukuy ima hayká kaqpas*
166. *qanllallapin púchukarqan*
167. *Chaychu kunan phuñachiyta*
168. *sunquykipi tuqllasqanki.*
169. *Ususintan qan munanki*
170. *chay Quyllurta musphachiyta*
171. *chay Kusita urmachiyta*
172. *Ama chayta qan ruraychu*
173. *Amapuni kururaychu*
174. *sunquykipi chay huchata.*

JEFE SAGRADO

...Siempre contaba contigo
como recurso final.
¿Siembra así tu corazón
tamaña provocación?
Ahora pretendes a su hija
embelesas a su Estrella
a ese Lucero extravías.
No hagas las cosas así.
No intente tu corazón
Devanar esa flanqueza...
(203-204)

En esta escena, lo que llama la atención de *Ullanta* y *Piki Chaki* es que *Willka Uma* habla reconociendo el amor que hay entre *Ullanta* y *Kusi Quyllur* sin que nadie se lo hubiera contado; es decir, maneja información que para los otros personajes era secreta y realiza una premonición del posible final de esta historia, persuadiendo a los personajes y las decisiones que deberían tomar.

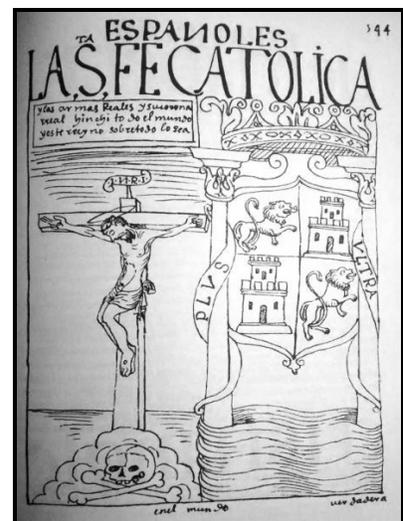
Por otra parte, hacia el final de la obra se va posicionando en un rol más bien político, apoyando y respaldando al Inca *Túpac Yupanki* en la toma de decisiones claves dentro del desarrollo de las escenas. Por ejemplo: Cuando incide en la decisión de volver a retomar el Antisuyo

como parte del territorio de Cuzco (Escena X, Acto II), desatando nuevas motivaciones de capturar a *Ullanta* luego de diez años; o bien, cuando otorga las insignias a ambos ex reos (Escena VI, Acto III), destacando la clemencia del nuevo Inca. Concuero con Julio Calvo, en que este personaje corresponde a un “representante del culto al Sol inca, supersticioso y a la vez taumaturgo, que se entreteje con un comportamiento propio de la iglesia católica colonial” (2000, p.106). En este sentido, podríamos reconocer a *Willka Uma* como un punto de conexión entre ambas cosmovisiones (españolas e incaicas) y comportamientos.

A pesar de reconocer mayoritariamente al personaje de *Wilka Uma* como la representación de la religiosidad y la influencia de la Iglesia católica en la

cultura andina, en *Ollantay*, es el Inca *Tupaq Yupanki* quien realiza el mayor acto de perdón público y misericordioso. Es él, hijo del Dios Sol y parte de la nobleza inca, quien revierte el destino de *Ullanta* y

15. La fe católica



Fuente: GUAMÁN POMA, F.fl. 1613. 1936. Nueva corónica y Buen Gobierno. [Ilustración] 5ª ed. Paris: Université de Paris, Institut D'Ethnologie. P.544

Urqu Waranqa como gran ejemplo de salvación y clemencia. Esta acción permite de inmediato vincular lo propuesto en el capítulo I de la investigación —con respecto a la manipulación de manifestaciones culturales por parte de la cultura colonizadora, y sobre todo, por parte de la Iglesia católica— con lo que aquí se presenta respecto al personaje ícono de grandeza: el nuevo Inca piadoso y abierto al perdón.

La integración de ciertos mitos paganos orales a las manifestaciones europeas humanistas escritas, fue uno de los mecanismos de integración y dominación que utilizó proyecto colonial. La palabra española (y toda su cosmovisión) fue un instrumento de dominación y validación, de manera que, sólo a través de ésta se educaba a los indígenas y se transmitían las creencias y comportamientos deseables para la cultura hispánica. Con mayor razón si se comunicaban a través de grandes personajes de la sociedad incaica, como lo eran el rey Inca o el *Wilka Uma* (jefe sagrado).

3.1.2 Argumento socio-político en *Ollantay*.

A partir de la lectura de *Ollantay*, considero que el argumento primordial que se presenta en la obra es aquél que dice relación con el proceso de modificación socio-política sufrida por la comunidad incaica de ese entonces, luego del traspaso de poder entre los reyes incas. Para Teodoro Meneses (1983), lo “fundamental para este texto es destacar y cimentar el prestigio del poder político del Inca en la estructura legal del Imperio.” (1983, p.283).

Desde el inicio de la obra hasta la escena VII del acto II⁵¹, la lógica social, política y moral se corresponde directamente con lo planteado en los documentos históricos del padre Blas Valera y el Inca Garcilaso de la Vega acerca de la cultura y sociedad incaica hasta antes de la colonización. Sin embargo, a partir del acto III, bajo el ejercicio administrativo del nuevo Inca, este aspecto se ve inevitablemente quebrantado al presentar a este nuevo líder como un personaje conmisericordioso, flexible y con un accionar completamente opuesto a lo reconocido hasta ese entonces. Según Teodoro Meneses (1983), el castigo establecido por *Pachakutiq* se termina con su

⁵¹ Escena en donde se cuenta que el Inca *Pachakutiq* ha muerto y ahora es *Túpac Yupanki* quien gobierna.

muerte. Su hijo, bajo otra realidad y lógica administrativa, propone nuevos incentivos para terminar el conflicto con la región de Antisuyo y perdonar a su líder, buscando la reconciliación nacional. De esta manera, la sociedad sufre una transformación evidente respecto a su estructura social, modificando un componente esencial de legislación y planteamiento ético.

La obra manifestaría *per se* el cómo se administraba el orden y la moral del imperio inca previo a la colonización, y el profundo cambio que significó la inserción de una cultura dominante con otros códigos y conductas en la sociedad del Nuevo Mundo andino. Para Julio Calvo (2000), la monarquía juega un rol de reflejo de realidades en ambos casos, proponiendo, al igual que Teodoro Meneses, que este segundo período se fundaría en la unificación de dos mundos enfrentados. Para él, el perdón “es más la manifestación de un deseo que la constatación de una realidad histórica” (Meneses, 1983, p.93), pues el contexto de molestias por parte de la sociedad indígena hacia la corona española no se condeciría con el final feliz propuesto por el anónimo autor.

3.1.3 El motivo de la subversión contra poder el en *Ollantay*.

De acuerdo a lo propuesto por Patrice Pavis “temas y motivos no existen en estado puro, se integran horizontalmente en una intriga, una manera de relatar, [y] de encadenar acontecimientos” (2002, p.21). Bajo esta lógica, se identifica el motivo de la obra (en relación a lo expuesto con anterioridad) como el cambio socio-político que presenta este material dramático, a través del poder y carácter subversivo que proponen ciertos personajes dentro de *Ollantay*.

El Inca *Pachakutiq* es reconocido como el personaje portador de ética, moral y ley inca del antiguo imperio. Su carácter fuerte e intransigente, responde a una forma de gobernar propia de la sociedad andina previa a la colonización, pues el respeto y cumplimiento del orden y la jerarquía social no era un tema de discusión o debate entre los incas.

Como se menciona en el capítulo II, *Ollantay* ha sido considerado como *wanka* o drama histórico al presentar personajes que encontramos en los documentos históricos de grandes cronistas de la época. Según Blas Valera, el verdadero Inca *Pachakutiq* “...gobernó su imperio con tanta industria, prudencia y fortaleza, así en paz como en guerra, que no solamente lo

aumentó en las cuatro partes del reino que llamaron Tihuantinsuyo, mas también hizo muchos estatutos y leyes (...)” (1945, pp.113-114) que según el propio autor aprovechó de difundirlas y proclamarlas por su origen costumbrista y de uso natural. Asimismo, quitó otras leyes que se escapaban de la paz, la armonía común y que se oponían al señorío y majestad real (ib. 117).

Este Inca marcaría al pueblo y su historia como agente propulsor de identidad, respeto y benevolencia por su tierra, creó máximas de convivencia, unificó la lengua y se preocupó de difundir la educación a los diversos poblados del imperio. Esta figura histórica y poderosa es la que el autor anónimo propuso para que *Ullanta* osara quebrantar al desear casarse con su hija, diciendo:

ULLANTA

(*Se hinca singen*)

470. *Ñam yachanki, qhapaq Inca,*

471. *warmamantan yanarqayki*

472. *qantan wiñay qhawarqayki*

473. *Rurasqayki kay wamink'á*

474. *qanta qatiskan kallpaypas*

475. *waranqaman kutipurqan(...)*

510. *Ñan aputa hurquwanki,*

511. *Antisuyu wamink'ata, (...)*

518. *Asllallatan huqariway,*

519. *yanayki kani, qhawariy*

520. *Qatisqaykin i kunanri*

521. *quyllurniykita quriway.*

OLLANTA

(*De rodillas*)

Ya sabes, poderoso Inca

que te serví desde joven.

En ti me miré por siempre

El general que formaste

a ti te sigue y sus fuerzas

ya multiplicó por mil(...)

Tú ya me has hecho un jerarca,

general del Antisuyo, (...)

Ensálzame un poco más,

mira que tu siervo soy.

Te seguiré y, por favor,

ahora dame a tu hija Estrella.

(226-227)

A partir de esta petición, completamente fuera de lugar respecto a las antiguas leyes del incanato, el gran jefe Inca reacciona inmediatamente llamando a la cordura de *Ullanta* y despechándolo sin recelo. Esta acción, provoca frustración y rencor en el protagonista de la obra. Al ser desterrado, se dirige a la región de Antisuyo (adversario constante de la región de Cuzco) como enemigo público de *Pachakutiq*. En este territorio, *Ullanta* se presenta como un fiel delegado de estas tierras y opositor a los abusos cometidos por el gran jefe Inca. De este modo, logra ser coronado como el nuevo Inca de la región de Antisuyo, empoderándose de manera socio-política, gracias a la subversión cometida en su antiguo territorio. En este nuevo cargo político *Ullanta* reúne fuerzas para luchar contra *Pachakutiq*, pero esta batalla nunca se lleva a cabo. Solo después de diez años transcurridos el protagonista de la obra, considerado como un rebelde, es enfrentado nuevamente a la justicia del incanato en el Cuzco; esta vez, bajo el juicio de un nuevo Inca (el hijo de *Pachakutiq*), quien lo perdona y asigna a un gran puesto administrativo, militar y político como es el de lugarteniente del Cuzco.

Con este ejemplo, la rebeldía contra la autoridad máxima se presenta como una posibilidad de cambio y ascenso en la jerarquía social; a pesar de

cometer algún acto de subversión, es posible que dicha acción sea perdonada e incluso mejore el pasado vivido.

Este punto de vista, adquiere sentido al momento de rescatar la datación en que se representó *Ollantay* por primera vez y se contextualiza históricamente. José Juan Arrom (1956), plantea que algunos anacronismos dentro de la obra develan que el autor anónimo de *Ollantay* pudo haber reestructurado esta leyenda para usarla como instrumento ideológico, en función de lo ocurrido con el Inca *Túpac Amaru II*. El autor narra:

“En 1780, exasperado por la inocua explotación que sufría el pueblo indígena a manos de las autoridades coloniales (...) el cacique José Gabriel Condorcanqui había iniciado un extenso levantamiento. Descendiente de la realeza incaica tomó el nombre de Túpac Amaru II, y se decidió a hacer justicia por su propia mano y a restablecer el dominio de los de su sangre sobre sus nativas tierras. (...) Pero hecho prisionero él y su familia, el visitador Arenche lo condenó a presenciar la bárbara ejecución de su mujer y sus hijos...” (Arrom, 1956, p.200)

Como lo propuse en el capítulo I, este ambiente de injusticias hacia el pueblo indígena y sus representantes habría provocado uno de los levantamientos más famosos (por su extensión temporal y alto riesgo para el poder constitutivo) de las rebeliones indígenas del siglo XVIII.

En este sentido, *Ollantay* pudo ser considerada como una obra propulsora de conductas subversivas contra el poder establecido por la colonización americana. El personaje de *Ullanta* se rebela contra el gran

poder y estructura social que existía en el antiguo incanato, por lo que los indígenas sometidos al colonialismo podrían sublevarse contra el gran poder español.

Luego de la captura y ejecución del líder *Túpac Amaru II* en 1781 “se prohíben las representaciones de obras dramáticas en quechua, y en particular, la de *Ollantay*” (Arrom ctd Rojo G. y Shelly K., 1992, p.350), dejando en manifiesto el potencial movilizador que esta obra presenta como ícono de la época colonial andina.

3.2 El sentido: estructuras ideológicas en *Ollantay*

Este aspecto corresponde al cuarto nivel que propone Patrice Pavis en su análisis del texto dramático, y dice relación con aquello que la obra dice al *lectactor* o a quien intenta ingresar al mundo ficcional. Esta percepción, como se ha mencionado al inicio del capítulo, corresponderá a quien realice la lectura desarrollando argumentos e interpretaciones respecto de la obra.

A mi parecer, la tesis de *Ollantay* se construye a partir de una visión crítica del cambio socio-político que se genera a raíz de la muerte del Inca *Pachakutiq* y el ascenso de *Tupaq Yupanki* al trono, paralelo a la

intervención de la cultura colonizadora en la región andina. La obra muestra el cambio de paradigma tanto en relaciones sociales como políticas y religiosas de ese entonces, dando pie a la identificación de dos posibles opiniones vertidas por el autor respecto a este cambio gubernamental: 1. La visión nostálgica del pasado y reivindicación de prácticas originarias (en este caso, todas las creencias, jerarquías, castigos y formas de vida dictaminadas por la antigua norma incaica; por ejemplo, el inca *Pachakutiq* y su postura respecto a la mezcla de castas; el castigo que él mismo le da a su hija de ser encerrada en una celda en el santuario de las vírgenes *Acllas*, entre otros). Este planteamiento podría vincularse a la relación con la corriente post-barroca que plantea Julio Calvo Pérez (2000) en su estudio de la obra. Menciona que *Ollantay* recibió una fuerte influencia de este estilo al presentar una visión desvalorizada del presente —al pasar por alto comportamientos indignos para las leyes incas— y buscar mediante una leyenda del pasado las experiencias lejanas de la cultura originaria vividas por la nobleza incaica (símbolo de la utopía nacionalizadora). 2. Lo completamente opuesto, relacionado con la visión negativa y crítica de antiguas formas de gobernar y ejercer el poder. En este caso, en la obra a partir de la salvación y mejoramiento de la vida cotidiana de algunos

personajes, se destaca lo positivo que generan los valores y creencias cristianas enmarcadas en el comportamiento del hijo de *Pachakutiq*. Desde esta perspectiva, *Ollantay* cumpliría un evidente rol moralizador y religioso vinculada al posible género de auto sacramental. Teodoro Meneses (1983), en su investigación respecto a la autoría de la obra, menciona:

“...lo más que se pudo hacer y como lo exigía la situación o el proyecto catequista por entonces consistiría en hacer breves autos sacramentales, y sólo en tal marco, es que el Padre Valera con más certidumbre, compondría un auto sacramental con el tema del perdón, hasta para el más vil ofensor que existía en la anécdota incaica; el cual era el sin par rebelde Apu Ollantay.” (1983, p.275)

A partir de esto, se puede vincular esta segunda opinión del autor de *Ollantay*, a lo que se expuso en el capítulo I respecto al rol de la Iglesia, su evangelización y promoción de la lengua española.

Si Teodoro Meneses reconoce como posible autor de un auto sacramental (cuyo eje principal es el perdón) al padre mestizo Blas Valera, entonces la modificación y evolución de la textualidad de la obra, tal como la conocemos hoy en día, podría perfectamente acuñarse a otro autor mestizo que alteró simplemente la estructura dramática en pos de la actualización del texto en ese entonces —estructura lopesca o

calderoniana— para continuar divulgando y enalteciendo los valores y la moral cristiana en el territorio andino colonial.

Con respecto a lo no dicho (Althusser ctd. en Pavis, 2002), o inconsciente del texto, es posible identificar una violencia epistemológica que este cambio conlleva y un impacto social que estas decisiones de perdón y reivindicación generan por parte del líder inca.

Se desconoce, al leer la obra desde dónde nace el incentivo del perdón y la conmiseración, y el porqué *Tupaq Yupanki* encarna en su totalidad valores que identificamos como extraños a su cultura de origen⁵² (cristianos y/o católicos). Por otra parte, el revuelo que causaría el hecho de que la figura del Rey pueda reconocer a personas traicioneras, según las antiguas creencias de la monarquía incaica, como posibles buenos gobernantes y administradores de la sociedad actual.

A mi parecer, el autor de la obra da a entender un punto de vista crítico respecto al ejercicio gubernamental que lleva a cabo el inca *Pachakutiq*, y enaltece y respalda, a través de buenas acciones, la conducta de *Tupaq*

⁵²Según lo expuesto con anterioridad respecto a las leyes, ética y moral inca, el accionar de *Tupaq Yupanki* no se condice absolutamente en nada al castigo que se debió haber ejercido en contra de *Ullanta*, como lo propone Orlando Rodríguez en el segundo capítulo, dichas conductas solo llevarían a la pena de muerte.

Yupanki. De manera que este último reúne condiciones favorables que se expresan en el desenlace de la historia, sentenciando el perdón a *Ullanta*, el rescate de su hermana *Kusi Quyllur* (*Ima Sumaq* solo acepta ir en la medida en que vaya el gran jefe inca) y el permiso de unión entre *Ullanta* y *Kusi Quyllur*. Se vincula, de este modo, no solo la posición religiosa del posible autor, sino también su percepción política respecto al ejercicio administrativo en el Nuevo Mundo. El Inca *Tupaq Yupanki* representaría la monarquía actual y similar a la europea, mientras que *Pachakutiq* lo contrario, demostrando conductas fuera de los valores cristianos e incluso similares a los ejercicios monárquicos absolutistas del viejo continente.

De acuerdo a la historicidad del texto, la obra se vincula —según las investigaciones— directamente al final del siglo XVIII d.c, por lo que su lectura y contexto cultural deben considerarse dentro de estos años.

En este sentido, a partir de lo expuesto en el capítulo I, se reconoce en la sociedad de ese entonces un vínculo particular y mucho más cercano entre colonizadores y colonizados. A nivel cultural, el español ya convive con el inca (y viceversa), generándose manifestaciones en común, pero siempre según dicta la cultura dominante. La lengua española ya ha sido incorporada

por el inca al igual que la religiosidad, la ética y moral española. El grupo mestizo es cada vez más elevado y las jerarquías y órdenes sociales incaicos siguen permaneciendo hasta este entonces. Esta organización piramidal con la que se contaba dice directa relación a cómo se ha estructurado la obra en el sentido de las relaciones entre personajes y acontecimientos; ejemplo de ello es que a partir de un encuentro amoroso prohibido de distintas castas sociales (diferencia socio-política entre *Ullanta* y *Kusi Quyllur*) se inicia el conflicto de la historia, dando espacio luego a los demás acontecimientos.

Es de reconocer que en este período la nobleza inca ya se incluía en muchas de las actividades que los colonos realizaban, sobre todo en las de educación y religión. Por ello, no es de extrañarse que haya sido seleccionada la familia real como protagonista de la historia y representante del gran cambio político-social que se vive en el traspaso de poder.

En el ámbito social y político de este período los representantes mestizos componían

16. Vestuario indígena para representar a los reyes incas (fines del siglo XVIII)



ARROM, J.J. 1956. El teatro de Hispanoamérica en la época colonial [imagen] La Habana, Anuario bibliográfico cubano. P.op.200

la mayoría de la población en el Virreinato. Por ello, no se puede dejar de lado el antecedente propuesto en el primer capítulo respecto a la educación que se implantó a este grupo social. Al ser instruidos de acuerdo a la información que provenía del viejo continente y de las colonias que tenían las grandes potencias europeas en América, este grupo social fue el primero en impulsar, durante este período y por el contexto existente, los primeros movimientos en contra de la corona española y a favor de la emancipación peruana.

Si se considera la aparición del primer manuscrito de *Ollantay* en el año 1768, coincidiría temporalmente con dos hitos históricos y representativos de revoluciones políticas en la América del Norte y Europa: a) la firma de declaración de independencia de los Estados Unidos de Norteamérica en 1776; y b) La revolución francesa en 1789. Se trata de un período de constante agitación socio-política a nivel mundial y sobre todo europeo. Por ello, respecto a su historicidad, la obra podría situarse nuevamente como un manifiesto de apoyo a la monarquía española y al orden socio-político establecido y no como un propulsor de ideas independentistas.

Finalmente, la obra genera una atmósfera bastante positiva respecto de cómo termina una historia que pudo haber acabado perfectamente como una tragedia. La aparición de sentimientos, conductas y ejercicios éticos y moralmente aceptados por el cristianismo generan una impresión de felicidad y paz con los personajes de la historia: una fábula basada en hechos histórico-sociales que pretende dar un giro a la percepción de mundo de la sociedad incaica en la colonia andina de fines del siglo XVIII.

De esta manera, la obra es presentada como un instrumento ideológico-didáctico por parte de la cultura colonizadora, que reconoce en ella — más que una manifestación artística festiva— una herramienta de comparación entre la antigua administración y la actual; una diferenciación entre regímenes, conductas y sentencias de comportamiento de grandes líderes que trae consigo consecuencias para toda la sociedad.

Como propone Patrice Pavis, se produciría en el momento de asemejar la atmósfera una oscilación entre identificación y distancia por parte del *lectactor*, el que a nuestro parecer surge en la medida en que nos identificamos con los sentimientos de los personajes, pero nos distanciamos al comparar el fuerte cambio de parecer entre uno y otro Inca respecto al

mismo personaje y la conducta que éste realiza. El final de la obra podría percibirse como un giro bastante abrupto respecto al cómo se inicia la historia, quedando casi fuera de la credibilidad realista que se presenta en un principio.

He de rescatar el potencial histórico que esta creación teatral presenta al momento de ser analizada. La metodología utilizada a partir del modelo de Patrice Pavis permite identificar criterios dramáticos de unificación y vínculo con los antecedentes históricos ocurrido en el período colonial, y da pie a la generación de nuevas reflexiones desde la teoría del teatro, ampliando las posibles visiones y reflexiones que se puedan generar a partir de esta obra.

Esto, sin olvidar que, como se propone en el capítulo I, el fenómeno cultural en donde se inscribe el posible período de producción de *Ollantay* corresponde a una época de grandes choques culturales, superposiciones de expresiones, aniquilamiento de formas e implantación de otras; además, de cambios a nivel lingüístico y cosmogónico. El fenómeno intercultural producido obedecería entonces a esta integración de ambas culturas, en

donde finalmente el producto de esta interacción no se logra identificar ni con una ni con la otra, sino más bien como un legado híbrido bicultural.

Desde la visión del teatro, no queda más que poder acercarnos a esta obra como un material dramático influenciado fuertemente por su contexto histórico. A pesar de conocer el año en que fue representada por primera vez, la posible censura a la que fue sometida *Ollantay* por su carácter subversivo, no hace más que responder a una lógica de pensamiento de la época, muy probablemente relacionada con la ilustración americana⁵³ y la emancipación de las colonias europeas. En este sentido, se reconoce la gran pérdida que significó la discontinuidad de la producción teatral y escénica que posiblemente representó esta obra de teatro incaica colonial.

⁵³ Para Luis Hachím, esta corriente incorporaría la complejidad de un pensamiento en proceso de diferenciación y en correspondencia con el humanismo propuesto por Arturo Andrés Roig. Véase en: HACHÍM, L. 2000. Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana. Colección de cuadernos de América sin nombre. Murcia: Biblioteca de la Universidad de Alicante. Vol. N°2. 107p.

CONCLUSIONES

Al proponerme estudiar y analizar una obra dramática del período colonial de la región andina, me planteé desde un principio destacar y exponer la importancia de la contextualización histórico-cultural en la que se inscribe esta creación y su proceso de producción.

Esta textualidad seleccionada, poseería, además, la particularidad de presentar una fuerte controversia referida a su autoría y origen. Por esto, sumado a la pesquisa realizada del fenómeno cultural en donde se inscribe *Ollantay*, se debió considerar los estudios críticos respecto de los posibles nichos de creación o influencias de esta obra. Todo ello, previo a someter esta creación a un análisis dramático desde una perspectiva semiótico-teatral.

Respecto al primer punto abordado en mi investigación, no puedo dejar de señalar el fuerte impacto que provocó en nuestra cultura la invención de América y el posterior proceso de colonización. Esta búsqueda incansable, por parte de los colonizadores, para obtener ganancias comerciales y económicas, y aumentar su poder político de manera

imperialista, llevó consigo actos indiscriminados de apropiación tanto territorial como cultural. Esta escisión en el desarrollo normal de nuestra cultura, marcó no solo a aquella generación que recibió toda esa violencia, sino también a sus descendientes por décadas y siglos, y que a mi parecer, hasta hoy en día se manifiesta cuando cuestionamos nuestra identidad, orígenes e influencias como cultura latinoamericana.

Por otra parte, el proyecto moderno de colonización americana implicó la pérdida irremediable de legados culturales producidos (con niveles de alta complejidad) por nuestros antepasados indígenas. Este hecho lamentable se percibe al carecer, casi completamente, de manifestaciones propias de culturas prehispánicas que no tuvieron cabida en el registro y prevalencia de aquella época. Obras como *Ollantay*, demuestran en su integridad la documentación propia de la colonización andina y demuestran, de acuerdo a distintos signos utilizados, el intercambio cultural que se vivió en este periodo histórico.

La forma en que se mantuvo el desarrollo de la Colonia, posterior al hito de la conquista, fue una demostración de lo que los autores citados en un inicio de nuestra investigación defienden: un desencuentro y

distanciamiento cultural entre ambas sociedades, donde la dominante no respetó a la dominada. Se instauraron visiones y manifestaciones religiosas externas a las antiguas creencias de los pueblos aborígenes con el fin de unificar y manipular a la población (como se expresa finalmente en la temática de *Ollantay*), mientras que desde la perspectiva política se hizo presente el autoritarismo de los colonizadores mediante estrategias que buscaban el dominio territorial e intelectual de la comunidad. Toda esta «matriz colonial de poder» (Mignolo, 2007) instaurada no hizo más que agudizar el proceso de invalidación de la cultura subordinada, justificando la violencia tanto física como intelectual ejercida.

Sin embargo, lo que se rescata de esta relación bicultural, es la generación de una población nacida a partir de una suerte de “mezcla socio-biológica” que se nutrió de ambas vertientes. Esta nueva comunidad, reconocida como “mestizos”, pudo instruirse a nivel intelectual por los conquistadores y de acuerdo a sus reglas de pensamiento, sin dejar de lado todo lo que su otra cultura, indígena, respetaba. La mayoría de la población mestiza que recibió esta educación en territorio andino, participó en la formulación de escritos y legados que hoy en día nutren nuestro campo de

investigación y, muy probablemente, hayan dado origen a la textualidad de *Ollantay*.

En este sentido, cabría identificar un proceso de «transculturación» latente en este período y territorio. De acuerdo a lo propuesto por Fernando Ortiz (ctd. Bueno, 1996) este proceso involucra una ganancia y pérdida de ambas comunidades dialogantes, expresado tanto en sus contenidos como en prácticas culturales. En el caso de *Ollantay*, el hecho de adquirir la lengua del conquistador y transformar, mediante complejos procesos lingüísticos (desarrollado en nuestro segundo capítulo), una leyenda inca a estas nuevas reglas de comunicación, involucró dicho proceso a lo largo de toda su creación. Mediante este ejemplo, cabe preguntarse la necesidad que tuvo el anónimo autor de plasmar esta manifestación propia de la cultura inca al lenguaje español. Quizás era evidente, que solo a través de esta integración de nuevas formas de registro, la historia de sus antepasados quedara inscrita a lo largo de la historia (como fue el caso de grandes cronistas de la época, que incentivados por querer mantener un registro y legado de la cultura incaica, se decidieron a escribir en español todo lo que fue el pasado inca y su comunidad en los Andes). O quizás, este autor fue promotor de la corona española y la doctrina católica, por lo que deseó

modificar esta leyenda hacia lo que se convertiría a una historia moral y de aprendizaje para la cultura subordinada de la época. Tanto una postura como la otra, pueden ser posibles, pero será algo que al menos hasta hoy en día no sabremos con certeza.

A partir de la pérdida cultural mencionada en el proceso de transculturación, en *Ollantay* se expone también —según investigadores y críticos tanto de la literatura, como de la historia y filología— una posible modificación causada luego del traspaso lingüístico y cultural desde la oralidad a la escritura. El traspaso de información de una cultura a otra, sometido a un proceso de traducción y transcripción, hacen de esta creación un material altamente complejo respecto a sus raíces y vínculos con la cultura y la época de producción. A mi parecer, esta obra sí establece un enlace claro con las dos culturas dialogantes, incas y españoles, y ambas manifestaciones las hemos podido identificar como componentes influyentes en esta creación. Por ello, no nos queda más que reconocer esta obra como una producción heterogénea en tanto resultado de interacción de dos culturas, destacándose las individualidades de cada una (Cornejo Polar 1994).

Luego del análisis realizado, me adscribo a lo propuesto por Orlando Rodríguez respecto al origen incaico expresado en clave española al darnos cuenta de la intervención (o contaminación) lingüística y cultural que se vislumbra al momento de leer la versión del manuscrito quechua bajo una estructura y lógica completamente españolizada.

En relación al *corpus* de estudio —la textualidad de *Ollantay*—, podemos mencionar que ésta pudo ser sometida al modelo de Patrice Pavis de manera flexible y coherente de acuerdo a lo propuesto por el autor. La relectura del texto, propuesta como hipótesis de investigación, se vio facilitada gracias a esta estructura y metodología, permitiendo profundizar en algunos de los componentes esenciales tales como tema, motivo y atmósfera. Tal como se menciona en la introducción de esta investigación, se pudo vincular el resultado de dicho análisis con lo ya reconocido por cronistas e historiadores de la época, sin querer definir a partir de esto el carácter histórico de la obra, sino más bien posibilitando un nuevo punto de vista en relación al estudio de *Ollantay*.

Reconocemos que en nuestra investigación se presenta la limitante de no poder abarcar la obra teatral en su totalidad de expresión, pues no

contamos con la arista escénica que toda manifestación dramática posee. Esta carencia de registro hace encuadrar nuestro análisis en la perspectiva netamente dramática, que usualmente se cuestiona en el mundo teatral; pero que, sin embargo, es algo de lo que no nos podemos responsabilizar al momento de estudiar expresiones del pasado precolombino. Aunque existieran dichos registros, nada igualaría la presencia viva, inmediata e irrepetible que otorga una experiencia teatral en tanto acontecimiento.

En este sentido, reconocemos una tensión respecto al texto dramático y a lo que, hoy en día, podríamos identificar como componente teatral y ritual en *Ollantay*. Si bien hemos analizado esta obra de manera teórica, con una evidente transcodificación a cuestas, proponemos considerar este legado y su origen como un componente prehispánico de teatralidad y ritual en América Latina. A nuestro parecer, el teatro precede a la forma, por lo que el planteamiento de ciertos autores, respecto al desconocimiento de teatro latinoamericano previo a la llegada de los españoles, no cobraría validez si consideramos que la existencia de manifestaciones rituales tanto religiosas como narrativas en la cultura indígena. En este sentido, *Ollantay* podría considerarse como un elemento importante de discusión de la existencia de teatro prehispánico. Su origen precedería incluso a la escritura

si nos planteamos esta leyenda inca como una historia previa a la llegada de colonizadores y con un pasado recóndito.

Por estas razones se defendió la posibilidad de estudiar y analizar esta obra dramática, que a pesar de poseer estudios respecto a su composición y contexto histórico, incentiva la idea de proponer una actualización de lo que se ha hecho, respecto de esta obra, desde la teoría del teatro. La idea de analizar *Ollantay* bajo esta perspectiva se basa, precisamente, en destacar, reflexionar y discutir acerca de componentes teatrales que presentan en dicha obra. Tanto conductas como decisiones o acciones de los personajes o la fábula denotan una directa relación con el componente historiográfico de de la época colonial, destacando esta dramaturgia como un importante legado histórico-cultural de la época colonial.

Queda de manifiesto que toda textualidad dramática al poseer un contexto histórico y un proceso particular de producción, podría ser sometida a un análisis dramático desde diversas perspectivas, destacando aspectos teatrales de estas creaciones. Y a su vez, vincularlo a un potencial legado historiográfico —no oficial— de los procesos vividos por el hombre y su sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, R. 1991. Introducción: Literatura histórica y polémica sobre la historia; Retos al canon. En: Guamán Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial. Colección América Nuestra n° 36. México, Siglo Veintiuno. 9-22. Impreso.

ADORNO, R. [s.a.]. Contenidos y contradicciones: la obra de Felipe Guaman Poma y las aseveraciones acerca de Blas Valera. [en línea] <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Adorno.htm> [consulta: 08 enero 2014]

ARÁN, P. O. 2006. Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín. Córdoba, Ferreyra Editor. 285p.

ARANA G., T. 2007. El concepto de teatralidad. [PDF] Artes, La Revista 7(13): 79-85.

ARCINIEGAS, G. ET AL. 1999. Fray Bartolomé de las Casas. En: Historiadores de Indias. España, Conaculta-Océano. pp. 43- 74.

ARROM, J. J. 1956. El teatro de Hispanoamérica en la época colonial. La Habana, Cuba, Anuario Bibliográfico Cubano. 233p. [8] p. de láms.

BUENO, R. 1996. Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En: Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar. Perú, Asociación Internacional de Peruanistas. pp.21-35.

CALVO PÉREZ, J. 1998a. Apéndice: Léxico de Ollantay. En: Ollantay: Edición crítica de la obra anónima quechua. [Versión digital] Cusco, Perú, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. pp. 327-338.

CALVO PÉREZ, J. 1998b. Segunda Parte: Traducción de Ollantay. En: Ollantay: Edición crítica de la obra anónima quechua. [Versión digital] Cusco, Perú, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. pp. 191–325.

CALVO PÉREZ, J. 2000. Estudio de Ollantay: El rigor de un padre y la generosidad de un rey. En: Ollantay. [Versión digital] Lima, Perú, Edición Santillana. pp. 89-118.

CORNEJO POLAR, A. 1996. Apéndice: Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. En: Asedios a la heterogeneidad cultural. Perú, Asociación Internacional de Peruanistas. pp. 54-56

CORNEJO POLAR, A. 2003. Introducción. En: Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. [Versión digital] 2ª ed. Perú, Lima, Latinoamericana Editores. pp.5 -18.

DE LA VEGA, G. 1991. Comentarios Reales. [Versión digital]. Caracas, Venezuela, Biblioteca de Ayacucho. Tomo I y II. Edición Aurelio Miró Quesada. 275p. y 317p.

DE LA VEGA, G. 1999. Comentarios reales. Edición de Enrique Pupo-Walker. 2ª ed. Madrid, España, Editorial Cátedra, colección Letras Hispánicas. 315p.

ECO, U. 2008a. 2.2 La traducción concierne a mundos posibles. En: Decir casi lo mismo: experiencias de traducción. Uruguay, Lumen. pp. 57 – 62.

ECO, U. 2008b. 7.1 Traducir de cultura a cultura. En: Decir casi lo mismo: experiencias de traducción. Uruguay, Lumen. pp. 208 – 212.

FILINICH, Mª I. 1998. Capítulo I: Conceptos generales de teoría de la enunciación. En: Enunciación. Argentina, Eudeba. pp. 11-36.

FORRADELLAS, J. y MARCHESE, A. 1989. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. 2ª. ed. Barcelona: Ariel. 446p.

GONZÁLEZ, N. 2010. Tentativas sobre la traducción y la traductibilidad. En: *Semiótica y discurso social. Diálogos trasandinos*. Ponce de la F., H. y Dalmasso, M^a T. (Eds.). Santiago, Chile, RIL editores. pp. 165–188.

GUAMÁN POMA, F.fl. 1613. 1936. Nueva corónica y Buen Gobierno. [Ilustración] 5^a ed. Paris: Université de Paris, Institut D'Ethnologie. XXVIII, 1168 [i.e. 1179] p.:il.

HACHÍM, L. 2000. Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana. Colección de cuadernos de América sin nombre. Murcia: Biblioteca de la Universidad de Alicante. Vol. N^o2. 107p.

HENRÍQUEZ, P. 2009. Oralidad y escritura en el teatro indígena pre-hispánico. [en línea] *Scielo Revista Chilena de literatura*. N^o 44. Valdivia Septiembre 2009.

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132009000100005&lng=es&nrm=iso> [consulta: abril 2012]

HOZVEN, R. 1975. *Glosario de Literatura*. Concepción, Chile, Ed. Universidad de Concepción. 82p.

INSTITUTO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS. 2013. Mujeres y género en América Latina. Violencia epistémica. [en línea] <http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_violencia_epistemica/contexto/index.html> [consulta: 10 junio 2014]

LAURENCICH, L. 2002. Las actas del coloquio Guaman Poma y Blas Valera. Tradición andina e historia colonial: nuevas pistas de investigación. Una nota. [en línea] *Especulo. Revista de estudios literarios*. N^o 20. Universidad Complutense de Madrid. 2002. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/act_colo.htm> [consulta: 08 enero 2014].

LAVALLE, B. 1992. El inca Garcilaso de la Vega. En: MADRIGAL, L.I. (Comp.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I: época colonial. Madrid, España, Cátedra. pp. 135-143.

LIENHARD, M. 1996. De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. En: MAZZOTTI, J.A y ZEVALLOS-AGUILAR, U. Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. [Versión digital] Asociación Internacional de Peruanistas. pp. 57 -79.

LUCENA, M. 1992. Hispanoamérica en la época colonial. En: MADRIGAL, L.I. (Comp.). Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: época colonial. Madrid, España, Cátedra. pp. 11-33.

MASSIP, F. 1992. El drama litúrgico medieval. En: El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión. Barcelona, España, Montesinos Ed. S.A. pp.32-37.

MATTELART A. Y NEVEU É. 2005. La crítica cultural de la sociedad burguesa. En: Introducción a los estudios culturales. Córdoba, Editorial Paidós. pp. 19-44.

MELLINO, M. 2008. Cap: 1.1 Poscolonial: entre descolonización y posmoderno. En: La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós, colección Espacios del saber nº68. pp. 21- 31.

MENESES, T. L. 1983. Apu Ollantay. En: Teatro Quechua Colonial. Antología. Perú: EDUBANCO. pp. 261 – 371.

MIGNOLO, W. 2007. «América» en el horizonte colonial de la modernidad. En: La idea de América Latina: La herida colonia y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa. pp. 28-39.

MILLER, J y WEINERT, R. 2002. Lengua hablada, teoría lingüística y adquisición del lenguaje. En: Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura. Barcelona, España: Gedisa. pp. 77-110.

MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO. 2003. Quipu. 2ª ed. Santiago, Museo de Arte Precolombino y Universidad de Harvard. 60p.

NEBRIJA, A. DE. 2010. Prólogo. En: Gramática de la lengua castellana. [en línea] Biblioteca digital ciudad Seva. 2010. <<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/gramati.htm>> [consulta: 09 enero 2014]

O'GORMAN, E. 2003. El proceso de la invención de América. En: La invención de América. [Versión digital] Fondo de cultura económica. Pp. 77-136.

ONG, W. 1987. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. México, Fondo de cultura económica lengua y estudios literarios. 190p.

OSORIO, N. 2000. Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX. Colección de cuadernos de América sin nombre. Santiago, Chile: Biblioteca de la Universidad de Alicante. Vol. N°1. 120p.

OSTRIA G, M. 2001. Literatura oral, oralidad ficticia. [en línea] Scielo, estudios filológicos. N° 36, Valdivia. 2001. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600005> [consulta: 27 de mayo 2012]

PAVIS, P. 2000. Los otros elementos materiales de la representación. En: El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. [en línea] Barcelona: Paidós. pp. 177-200 <<http://es.scribd.com/doc/162943681/Patrice-Pavis-El-analisis-de-los-espectaculos-Capitulo-4>> [consulta: 24 mayo 2014]

PAVIS, P. 2002. Tesis para el análisis del texto dramático. Gestos 17 (33): 9-34.

PAVIS, P. 2008. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Argentina: 1ª ed., 3ª Reimpr. Ed. Paidós. 558p.

PAYÀS, G. 2010. Introducción. En: El revés del tapiz. Traducción y discurso de identidad en la Nueva España (1521- 1821). Madrid, Edición Iberoamericana. pp. 23-28.

PIZARRO, A. 1985. Introducción. En: La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, Ed. Biblioteca Universitaria. pp. 13-67.

RAMA, Á. 2004. La ciudad letrada. Santiago, Ediciones Tajarar. 195p.

RAMA, Á. 2008. I. Literatura y Cultura. En: Transculturación Narrativa en América Latina. [Versión digital] 2ª ed. Buenos Aires, Ediciones El Andariego. pp. 15 – 66.

RODRÍGUEZ, O. 1998. Ollantay. En: Diccionario de las Letras de América Latina (DELAL). Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte-Ávila. Vol. 3. pp. 3464-3469.

ROIG, A. A. 1983. Momentos y corrientes del pensamiento humanista en la época de la colonia Hispanoamericana: Renacimiento, barroco e ilustración. [Versión digital] Revista de Filosofía. Universidad de Chile. XXI-XXII. (diciembre de 1983): 55-83.

ROIG, A. A. 1991. Descubrimiento de América y encuentro de culturas. [en línea] <<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/roig/culturas.htm>> [09 enero 2014]

ROJO G. y SHELLY K. 1992. El teatro hispanoamericano en la época colonial. En: MADRIGAL, L.I. (Comp.). Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: época colonial. Madrid, España, Cátedra. pp. 319-351.

ROJO, G. 2001. Cap 9: [Debido a todo lo anterior] no tiene nada de raro que la clarinada del día sean los estudios culturales. O como también escribe Culler, “Los estudios culturales son la práctica de la cual lo que llamamos la ‘teoría’ para abreviar es la teoría...”. En: Diez tesis sobre la crítica. Santiago, Lom ediciones, colecc. Texto sobre texto. pp. 125-138.

SAMANIEGO, M. 2010. Prefacio. En: PAYÀS, G. El revés del tapiz. Traducción y discurso de identidad en la Nueva España (1521- 1821). Madrid, Edición Iberoamericana. pp. 13 - 16.

SARDUY, S. 1987a. La desviación de los cuerpos que caen. En: Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires, Fondo de cultura económica pp. 11-20.

SARDUY, S. 1987b. La cosmología barroca. En: Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. pp. 177-197.

TORRALBO C, J. DE D. 2011. La (in)traductibilidad de un texto literario: nullum est iam dictum quod non dictum sit prius. En: Estudios de traducción. [Versión digital] Córdoba, Universidad de Córdoba. Vol. 1. pp. 39-57.

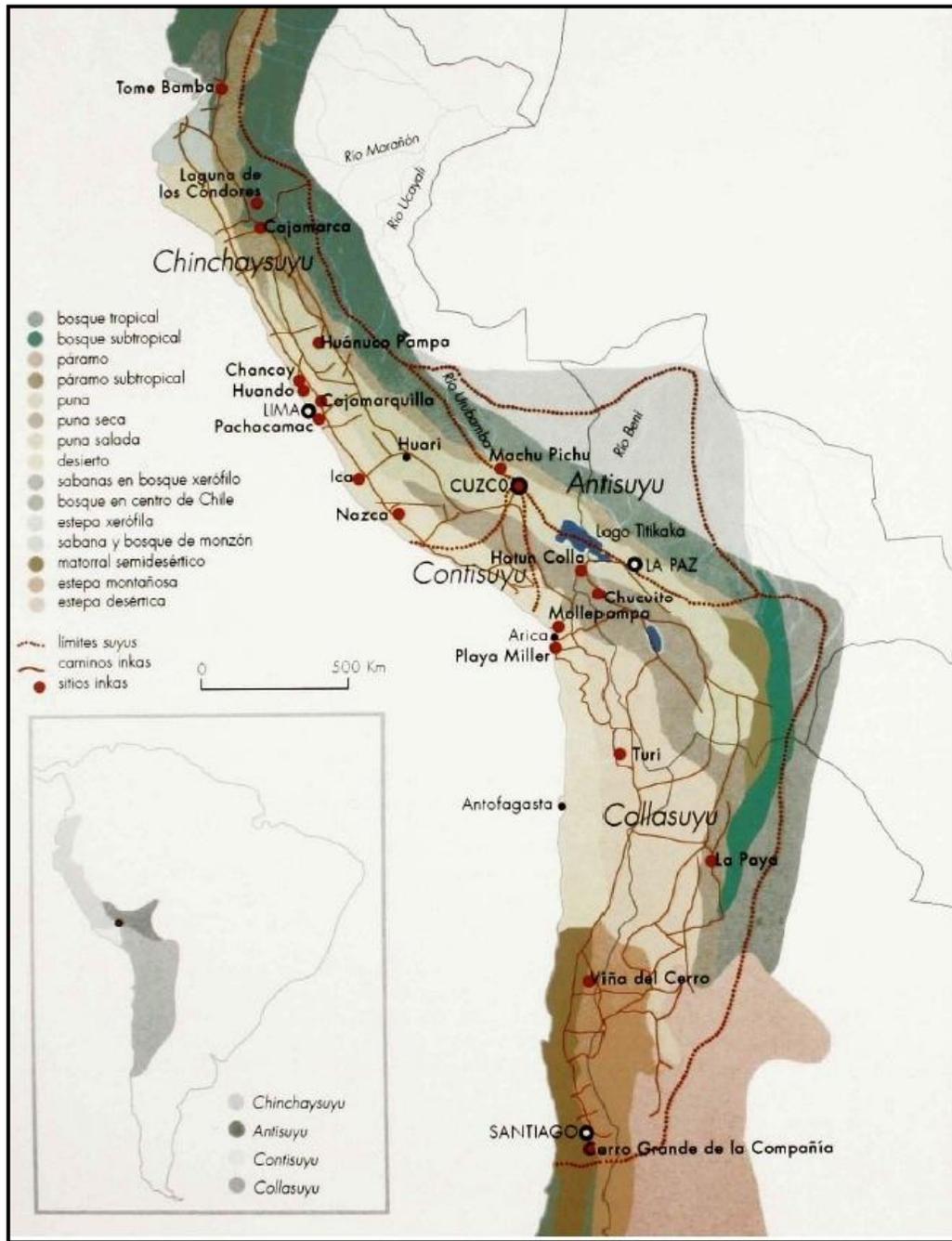
VALERA, B. 1945. Las costumbres antiguas del Perú, y la historia de los Incas (siglo XVI). Seria I, tomo VIII. Lima, Los pequeños grandes libros de la historia americana. 147 p.

VÉLEZ O., A. 2007. Cartago, Pereira, Manizales: cruce de caminos históricos. Mujeres. [en línea] <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/crucahis/crucahis120.htm>> [12 diciembre 2013]

WACHTEL, N. 1971. Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570). Madrid, Alianza Universal. 157 p.

ANEXO 1

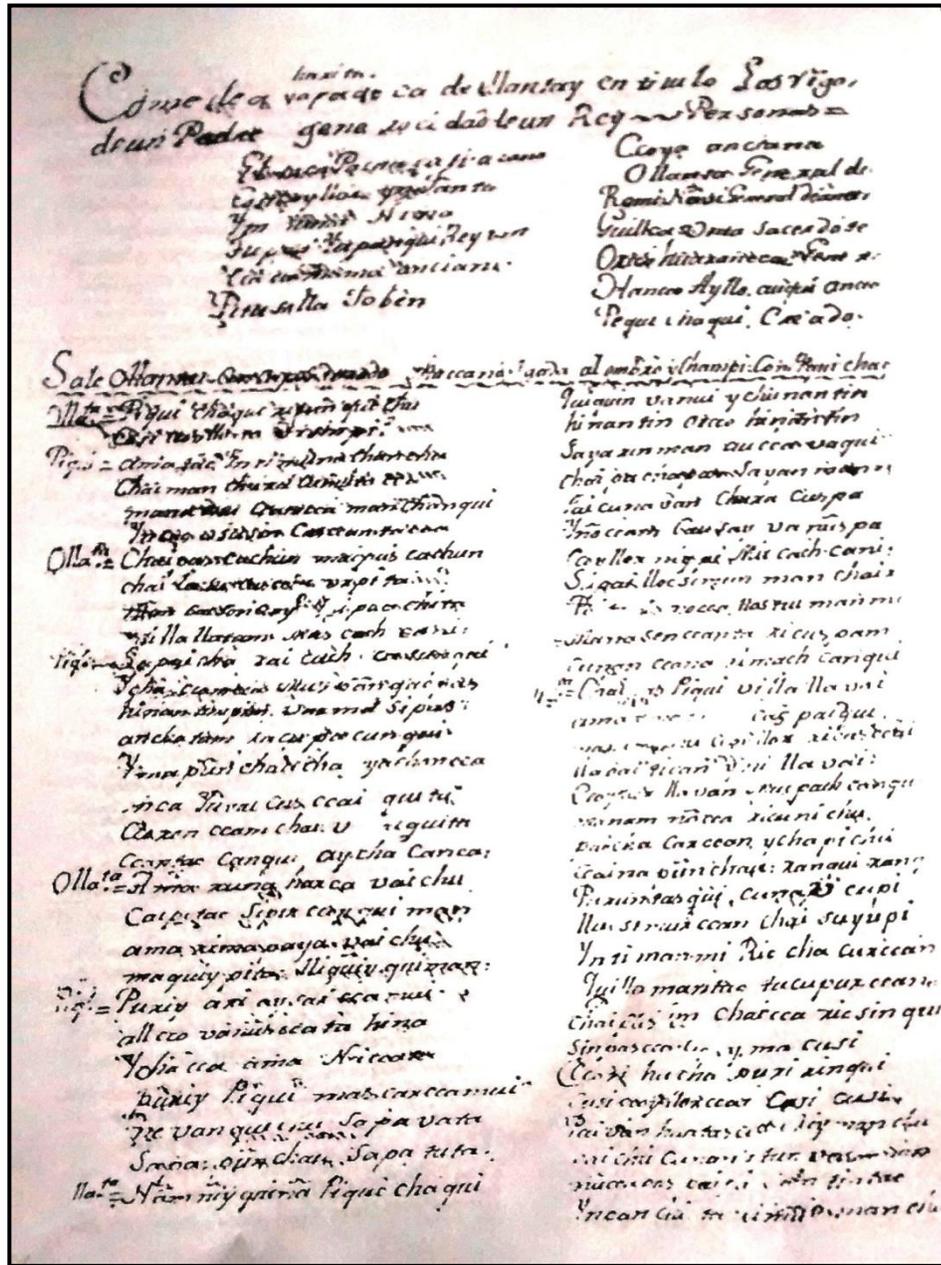
Mapa imperio Inca



Fuente: Museo de Arte Precolombino. 2003. Quipu. 2ª ed. Santiago, Museo de Arte Precolombino y Universidad de Harvard. P.14

ANEXO 2

Copia de reproducción facsimilar del Códice de Ollantay, el más antiguo existente en la biblioteca del Convento de Santo Domingo, de la Ciudad del Cuzco.



Fuente: MENESES, T. 1983. Apu Ollantay En: Teatro Quechua Colonial. [Reproducción facsimilar] Perú, EDUBANCO. 1 copia. Pp. 261-371.

