

ANOTACIONES SOBRE EL TEATRO QUECHUA

Alejandro Ortiz Rescaniere.

Desde los albores de la Conquista los españoles apreciaron las fastuosas representaciones que los indígenas organizaban en honor a dioses y señores. Eran variadísimas, las había con vestidos suntuosos, habían cantos, bailes y una cierta narración o sucesión escénica. Los catequistas propiciaron que algunas de esas representaciones de la gentilidad se repitiesen para amenizar las fiestas católicas. Luego dieron un paso más: compusieron o acomodaron autos sacramentales para esos actores y su público; los que podían ir solos, alternados o acompañados de las antiguas representaciones. Los pueblos andinos hicieron suyos estos cambios e incorporaciones. Hasta ahora podemos apreciar las escenificaciones campesinas de esos viejos autos sacramentales. Como antes, pueden combinarse o no con danzas y cantos de otros tiempos. No siempre entienden el significado de esas antiguas "costumbres". Los diálogos pueden estar en castellano —que tal vez muchos no comprenden—, o en una lengua ancestral desaparecida. Son cantos que en quechua, en aymara tienen melodías europeas, o que en castellano siguen la escala pentatónica india; cantos que buscan el compromiso, el medio camino entre ambas escalas. Música que conjuga el violín, el arpa con los pitos y flautas que escucharon los incas. Bailes que imitan bastante bien el minué con fondo de bombo prehispano. Bailes en que danza un hombre-halcón ante un coro de princesas incas, justo en la víspera de la llegada de Pizarro. Jueces que gesticulan, remedando en castellano sus sentencias sin quicio; campesinos vestidos de señores limeños del siglo XIX que representan a los monstruos de la era de las tinieblas. Y esas "costumbres" se llevan a cabo en honor al santo patrón del pueblo, por la Natividad... Ese mundo abigarrado y colorido de los Andes festivos empieza en aquel siglo de primera e intensa cristianización. Y hasta hoy no ha decaído. Esta es la raíz y el sustento del teatro culto quechua.

En el siglo XVII, y un tanto menos en la primera mitad del XVIII, se desarrolla el teatro quechua culto, urbano. Los temas son los mismos que en Europa. Pero tienen el encanto y el misterio de estar escritos en una lengua

propia y a la par, tan distante a la castellana. Es de maravillarse escuchar a Plutón jurar en quechua, o quejarse a Proserpina en esa melodía singular de la lengua general, usando sus vocablos, que gustan de lo concreto, de las insinuaciones, que privilegian los estados de ánimo del locutor, empleando sus singulares metáforas, y todo, tratando de comunicarnos ideales europeos... que los conocemos a través del castellano.

Los temas preferidos de ese teatro son los religiosos y los históricos. La ambientación puede darse en los tiempos heroicos de la Grecia antigua o del Imperio Inca, o en el Cuzco contemporáneo.

Las evocaciones incas son recreaciones. Manifiestan el nacionalismo de la nobleza inca y en general, del peruano. El nacionalismo inca colonial se expresaba en las artes de manera indirecta. Era difícil que fuese de otra manera. Además se ajustaba a la inclinación andina y de la cortesanía cuzqueña por lo indirecto, por la sugerencia. Las protestas recurrían a las alegorías, a los emblemas. En el siglo XVIII los salones de los nobles indios y mestizos lucen las pinturas de sus genealogías (que remontan, casi siempre, a un inca famosísimo y a un conquistador, no menos memorable). Los ricos curacas aprovechan las fiestas religiosas para lucir sus tocados de plumas, sus trajes ancestrales. Entonces, en la universidad, en las tertulias, hacen gala de un quechua tan pulido que los sirvientes apenas comprenden. Y van al teatro, en el Cuzco, a espectar un drama ejemplar de la época de los incas: en quechua y con los requerimientos de una obra que se aprecia. Es decir, con escenas, jornadas, con el infaltable escudero cómico, la amada distante, el duelo entre caballeros, los quebrantos de conciencia, los prolegómenos, el nudo y el desenlace. Pero, al mismo tiempo, —a partir del XVIII— esos temas localistas empiezan a ser desplazados por el cosmopolitismo de la Ilustración; y terminan cuando los nobles indios pasan de las alegorías a los hechos. Se sublevan y pierden. Y, con ellos, declinan el arte que les sirvió de expresión, el quechua mismo y las demás lenguas generales.

No es fácil singularizar y ubicar las obras del teatro erudito quechua. Los autores como las fechas son dudosos. Hasta el siglo XVIII esas piezas no se imprimían. Unos manuscritos son copias de otros. No existen verdaderos y confiables originales. Cada copista suele agregar algo suyo y del gusto de su época, y presentarse como el autor. Así, un tema, un argumento, se van desarrollando, cambiando en el transcurso de los siglos y según las ciudades y los "autores". A veces, un mismo título puede encerrar diferentes piezas, emparentadas entre sí o no, de diferentes siglos y regiones. O al revés, distintos títulos pueden recubrir una misma obra, con pequeñas variantes. En los albores del siglo XIX, unos pocos patriotas criollos hacen averigua-

ciones, algunos hallazgos, que a veces copian y hasta llevan a los escenarios (aunque entonces pocos son los ciudadanos que entienden el quechua, a no ser los criollos de las ciudades serranas). Pero en el transcurso de ese siglo, quizá debido a la anarquía que asoló las nuevas repúblicas, ese teatro fue olvidándose. Sólo a fines del siglo pasado y comienzos del presente empiezan a redescubrirse códices de aquel teatro que fuera popular hasta la primera mitad del siglo XVIII; mas son pocos los que se encuentran, y varios de ellos se volvieron a extraviar. Sin embargo, desde entonces se imprimieron los que salvaron del desorden y del olvido. La atmósfera social que las hizo posible tampoco. En la actualidad rara vez se les representa. Pero el teatro erudito quechua constituye un testimonio histórico y un monumento escrito de la lengua de los incas.

Las obras teatrales quechuas editadas y más conocidas son: "El rapto de Proserpina y sueño de Endimión", "El hijo pródigo", "El pobre más rico", "Apu Ollantay" y "La tragedia del fin de Atahualpa".

"El rapto de Proserpina" es una pieza dramática dividida en tres jornadas. Se conoce un solo códice; en el encabezamiento se consigna: "Auto Sacramental del robo de Proserpina y sueño de Endimión. Su autor, el doctor Juan de Espinoza Medrano de los Monteros: alis el doctor Lunarejo. Lo escribió siendo colegial al seminario de San Antonio Abad". El manuscrito parece ser una copia del siglo pasado. No se conoce el códice ológrafo del supuesto autor. El Lunarejo fue un indio cuzqueño, escritor, políglota, que vivió a mediados del siglo XVII. A él se le atribuyen, o él afirmaba ser autor de, múltiples obras de la época. El quechuista Teodoro Meneses se inclina por la suposición de que sea el Lunarejo quien haya compuesto "El rapto de Proserpina", hacia 1644. El argumento es el mismo que el consignado por Ovidio. Sólo que la anécdota y los personajes sustentan asuntos cristianos. Proserpina representa al alma humana; Plutón, al demonio; y el amante Endimión, a Cristo.

"El hijo pródigo" también es atribuído al indio escritor, el Lunarejo. El códice, que parecía ser el más antiguo, se perdió en el siglo pasado; no consignaba fecha. Llevaba el encabezamiento siguiente: "Auto Sacramental del Hijo Pródigo. Del insigne poeta don Juan de Espinoza Medrano de los Monteros, Arcediano del Insigne Cabildo de la Gran ciudad del Cuzco". En sus tres jornadas trata de la parábola del mismo nombre. Constituye un ensayo quechua de imitación del teatro español de mediados del siglo XVII. No es una obra que tenga interés por su originalidad, pero el quechua utilizado es notable por su refinamiento.

"El pobre más rico" es tal vez una de las obras más logradas del teatro colonial. Existen múltiples referencias de esta pieza desde fines del siglo XIX y principios del actual; parece que no siempre se trata de la misma obra, pero sí del mismo tema. En 1853 se conoció un códice llamado de Ochoa, que luego se perdió. El documento más completo y antiguo que se tiene en la actualidad —que ha servido para su traducción al castellano e impresión— es el llamado códice de Centeno y su autor ahí declarado es el presbítero licenciado Gabriel Centeno de Osma. El problema con ese supuesto autor es que no se sabe nada sobre su persona, ni cuando vivió, si es que realmente existió. Por el estilo del manuscrito de Centeno, y por el evidente influjo que tiene de Calderón de la Barca, parece ser de fines del siglo XVII. El drama se divide en tres actos. Está ambientado en la época, el Cuzco colonial. Trata del príncipe Yauri Tito Inca, amante de la viuda Cori Umiña. Yauri cae en las garras de Nina Quiru (el demonio). Al final es salvado gracias a la intervención de la Virgen María y del Ángel de la Guarda. Resumamos el argumento:

Jornada primera. El príncipe cuzqueño Inquil Ttupa Inca brinda una serenata a Cori Umiña a la par que le propone matrimonio. En contraste con esa escena feliz, el pobre príncipe Yauri Tito Inca se queja en un largo monólogo de sus estrecheces materiales, de su vida desdichada. Nina Quiru ("Dientes de fuego") escucha sus lamentos y le promete riquezas y placeres. Unos cantos celestiales advierten a Yauri Tito del peligro; pero él se deja convencer por Nina Quiru. Firma un documento y pacto con su sangre.

Segunda jornada. Se inicia con las bodas entre Inquil Ttupa Inca y Cori Umiña. Esa celebración feliz termina con la repentina muerte del novio; se muestra así la brevedad del goce terrenal. Sabedor del suceso, el demonio hace planes para unir a la rica viuda con su protegido. Yauri Tito deviene en conviviente de la viuda. Umiña, casi de inmediato y para siempre, ama con pasión a Yauri Tito. Pero él se queja de lo falaz que son las riquezas y los placeres; se torna melancólico pensando en el terrible final que le espera.

Tercera jornada. El ángel y el demonio proclaman en unos monólogos sus planes encontrados. Yauri Tito fuga del palacio de su mujer con la esperanza de evadir el infernal compromiso. Un coro celestial le aconseja huir hacia Belén. Dos melodías misteriosas entran en contrapunto: le dan consejos entre sí opuestos. Cori Umiña, que salió en pos de su amado, lo alcanza. El demonio los atrapa. Yauri sostiene un patético alegato en su defensa e invoca la protección de la madre de Jesús. El demonio se burla; pero la Virgen escucha la invocación: llega el ángel guardián y salva a los enamorados. El acto termina con una graciosa escena: Yauri y la viuda,

más sus respectivos criados, se casan. Y todos juran servir para siempre a la causa de tan feliz final, la Virgen.

Si bien la historia es corriente —el pacto con el diablo—, hay unos detalles que le dan un sabor local y curioso. Entre los andinos el matrimonio católico suele ocurrir luego de una convivencia más o menos prolongada en casa de los padres, de preferencia en la del novio. Según parece, en el Cuzco del Tahuantinsuyo, este periodo prenupcial ocurría más bien por el lado materno. Esta costumbre es insinuada en "El pobre más rico", quizá sea un indicio de que la antigua costumbre era aún practicada por los nobles indios del Cuzco.

El "Apu Ollantay" es en la actualidad el drama quechua más conocido. Al parecer el argumento recoge una antigua tradición cuzqueña: los amores prohibidos entre un mozo del común y una princesa inca. Debido a la popularidad de este tema y de la pieza teatral, se conocen numerosos manuscritos y supuestos autores. Se pueden distinguir dos familias de códices. La primera consta de textos más homogéneos entre sí; están escritos en el quechua crudito del Cuzco colonial. La segunda está compuesta por subgrupos, con desarrollos locales diferentes; por lo general están escritos en el quechua de Chinchaysuyo —más generalizado pero menos pulido que el cuzqueño—; el estilo suele ser negligente y adaptado a los gustos comarcanos.

En las versiones cuzqueñas el drama versa sobre el amor contrariado entre Ollantay (en aymara, algo así como "Aquel que Contempla —o Espera o Emerge a— lo Alto") y Cusi Coyllur ("Estrella Feliz"). Ollantay era un joven de la cálida región levantina, los Antis. Por su lealtad y bravura, y no por su origen que era hñmilde y provinciano, devino en capitán de Pachacútec Inca (el primer soberano del Cuzco que uniera las Cuatro Partes del Mundo, es decir, que realizara la unión ecuménica, el Tahuantinsuyo). Ollantay se prendó y amó furtivamente a quien no debía siquiera mirar: Estrella Feliz. Fue un amor correspondido. Pero ella, Cusi Coyllur, era hija de Pachacútec. El inca no permitiría que su prosapia solar, divina, se mancille mezclándose con un hombre, así fuese el más valeroso y fiel de sus capitanes. Ollantay, sabiendo de antemano el rechazo que le espera, confiesa y pide a Cusi Coyllur. El gran inca, a pesar de ser quien unió los pueblos del mundo, no acepta esa alianza y prefiere perder a un valeroso capitán que ver a su Estrella Feliz deshonrando la sangre solar. Recluye a Cusi Coyllur en una celda de la mansión donde moran las vírgenes del Sol.

Ollantay regresa al Antisuyo. Ordena levantar una ciudadela (que hasta hoy lleva su nombre, Ollantaytambo). Las diversas naciones de los

Antis lo proclaman su inca y se sublevan con él contra la autoridad del Cuzco.

Entre tanto la desdichada Cusi Coyllur tuvo una hija, Ima Súmac ("Qué Bella"), fruto del fugaz amor con Ollantay. Ima Súmac crece en la misma mansión donde tenían enclaustrada a su madre, sin conocer ni saber quiénes son sus padres.

Ollantay derrotó a las huestes cuzqueñas. Resistió por diez años. Túpac Yupanqui, al suceder a su padre, ordena el sometimiento de los Antis. Su viejo y duro capitán Rumiñahui ("Ojos de Piedra"), mediante un ardid, toma Ollantaytambo y trae a Cuzco prisioneros a Ollantay y sus hombres. Las mujeres de los vencidos los siguen, dando grandes voces lastimeras. El inca condena a los alzados a cruel tormento. Ollantay reconoce y declara que es justa la decisión del inca, y la acepta con llaneza. Entonces Túpac Yupanqui, en un acto de súbita magnificencia, perdona a Ollantay y a todos los Antis. Es más, en el acto restituye a Ollantay su cargo y sus pasados privilegios.

En esos solemnes momentos de perdón y reconciliación, una niña viene a perturbar la paz. Es Ima Súmac. Pide a voces hablar con el Inca. Ella ha descubierto a su madre, y el triste estado en que se encuentra. Ruega al soberano que la acompañe y vea a su desdichada madre. El Inca no soporta penas en tales momentos de perdón. Va seguido de Ollantay. Y al entrar a la oscura celda, Túpac Yupanqui reconoce a su hermana; y Ollantay, a su mujer e hija. En aras de la armonía universal, el inca acepta, entonces, que el bravo **anti** haya unido su sangre con la divina. Ollantay se convierte así en su pariente y más cercano colaborador.

El tema del drama de Ollantay es común: un amor contrariado por las distancias sociales y religiosas. Sin embargo, el lenguaje empleado es de los más hermosos del teatro quechua; la ambientación, las alusiones encubiertas a leyendas, a costumbres andinas y a la política de la época le agregan interés y un encanto particular:

—El amor entre una estrella (a la sazón, Cusi Coyllur) y un mortal es un motivo de la tradición oral panamericana. Las relaciones son interferidas por otros mortales —parientes del humano o simples curiosos—; el final, a diferencia de la pieza teatral, por lo general es desdichado. De lograrse ese amor habría dado abundancia a los hombres; al romperse, nos condenó a las estrecheces actuales. Los nombres de los protagonistas del drama y su mismo amor sugieren ese tema popular como antiguo: Estrella Feliz está en lo alto; es contemplada por un mortal, por alguien que quiere emerger,

elevarse por encima de sí mismo (aludiendo tal intento de ascenso, es sin duda que Estrella Feliz evoca a su primer amor y a su amado calificándolo de "Tierna criatura o tierno gusanillo", *wawa uru*; el gusano es considerado por la tradición andina como una emergencia del mundo subterráneo, como una promesa; puede tener un valor fálico, y puede ser positivo o negativo).

—El drama de Ollantay recuerda algunos de los aspectos fundamentales del matrimonio andino y amazónico occidental. Estas culturas privilegiaban la competencia; y el proceso mismo del matrimonio, la ideología que la anima, están marcados por ese estilo de dinámica social. El rapto, más o menos ceremonial, suele ser uno de los momentos del matrimonio. Puede estar precedido o seguido de luchas, a veces también rituales. La guerra puede marcar el inicio de un proceso matrimonial. Por otro lado, el novio debe "conquistar" a la familia de su mujer; el padre tiende a ser el más firme baluarte "enemigo" a quien el mozo tendrá que "derrotar", "matar". En cambio, el cuñado es el que más fácilmente se rinde en aras de la felicidad de su hermana (la relación hermano-hermana, tiende a ser muy tierna, afectuosa, si se la compara con la formalidad y competencia que encontramos entre consanguíneos del mismo sexo); y las relaciones entre cuñados suelen ser especialmente solidarias; a veces se prefiere trabajar con un cuñado que con un hermano. Pero es el hijo, "el fruto del goce" como lindamente se dice en el drama de Ollantay, quien precipita y sella el reconocimiento de sus padres como pareja socialmente aceptada. En la pieza de teatro también encontramos un rechazo inicial, una guerra entre un padre político (Pachacútec) y su yerno (Ollantay). El padre político muere (en la pieza teatral, de manera natural, pues sino habríamos estado ante un regicidio, perpetrado por el héroe). Luego, el cuñado (Túpac Yupanqui) vence a Ollantay para de inmediato reconocerlo como su "igual", como el marido de su bien amada hermana. Y es "el fruto del placer", la Qué Bella, que precipita la reconciliación entre los antiguos "enemigos". En la pieza teatral esta estructura parental está revestida, o doblada, por un estilo heroico: la rebelión y guerra no son ceremoniales, sino reales; en ellas encontramos capitanes, soldados, prisioneros, tácticas político militares. Y el perdón como la reconciliación finales son, ante todo, expresión de una estrategia política.

—Según la tradición, el primer inca que logró el orden y unidad de este mundo —el Tahuantinsuyo—, fue Pachacútec. La pieza da a entender que sin embargo no pudo lograr un lazo que, de alguna manera, representara el desco de unión con el cosmos. La pieza no lo explicita, pero la tradición afirma que la unidad que impuso Pachacútec fue mediante la guerra y una férrea disciplina. Su hijo Túpac Yupanqui, siempre según la tradición,

afianzó la unidad, pero su arma fundamental fue el amor. Propició alianzas familiares, matrimoniales, entre los semidioses incas y los jefes de los otros pueblos. Esa práctica la encontraron los conquistadores; y la usaron en provecho propio. El perdón y la postrera unión entre Ollantay y la celestial Estrella Feliz es pues una marca de esos tiempos y de esa política sentimental del gran Túpac Inca Yupanqui. Así este inca habría dado un paso más hacia un acercamiento entre el hombre y lo sagrado, gracias al amor; de esta manera indirecta, se apoya la tesis del proto cristianismo inca. Pero el drama sugiere más. La reconciliación entre un rebelde que se oculta en el oriente y un soberano duro pero justo y generoso, recuerda las sublevaciones de los primeros incas coloniales, que se hicieron fuertes precisamente al oriente del Cuzco (el oriente del Cuzco, por donde sale el sol, es por lo mismo, el lugar de la esperanza). No obstante el clamor de la nobleza cuzqueña y de muchos españoles y criollos del lugar, el último inca rebelde fue traído a Cuzco y ajusticiado públicamente. Túpac Yupanqui, a pesar de pertenecer a la época de la gentilidad, habría sido más generoso que el muy católico virrey don Francisco de Toledo.

El Apu Ollantay sugiere entonces múltiples lecturas. Esa diversidad de objetivos, de sentidos, le dan un misterio y encanto especiales; pero estas cualidades no son exclusivas, son características de todas las buenas obras teatrales coloniales.

La tragedia del fin de Atahuallpa. Las representaciones sobre el encuentro de Atahuallpa con los conquistadores, su prisión y muerte en manos de ellos son populares aún hoy día. Existen manuscritos sobre el asunto provenientes de diferentes ciudades y pueblos del viejo Perú. Así, hay una referencia de 1705 que afirma que el fin de Atahuallpa fue representado en Potosí en el año de 1555.

Los manuscritos suelen estar escritos en lenguaje pueblerino y local. El armazón no siempre es firme; encontramos desarrollos autónomos, largas digresiones, secuencias inconclusas. El código llamado de Chayanta es uno de los más coherentes y acabados. La acción puede dividirse en cuatro partes:

En la primera, se anuncian las premoniciones y malos augurios sobre la aparición de extrañas gentes que, movidas por la codicia, aniquilarán al reino y a su señor. En la segunda, se escenifica el encuentro. Se incide sobre la incomprensión entre los representantes de los dos mundos. En la tercera parte ocurre el incidente sangriento, el arresto del monarca. Se vuelve a insistir sobre la mutua incomprensión: Almagro sólo parece mover los labios; el padre Valverde entrega unos papeles (las Sagradas Escrituras) que

para el inca nada dicen. El indio Felipillo traduce con malicia para perder a su señor. En la cuarta parte los conquistadores reciben el fabuloso rescate. Y, faltando a su palabra, condenan a muerte al monarca. El inca y sus vasallos se despiden. El inca da sabias recomendaciones y disposiciones póstumas. Dispone que su hijo vaya a Vilcabamba para desde allá restaurar el orden perdido. En la última escena aparecen Pizarro y el rey de España. El conquistador cree complacerlo entregándole la cabeza de Atahualpa. España reconoce en ese rostro mancillado el suyo propio; y condena a Pizarro. Pero éste, antes de sufrir el castigo, maldice su espada y cae muerto.

El argumento de "La tragedia del fin de Atahualpa" se basa en acontecimientos y anécdotas históricos. Representa también una larga y viva tradición popular. Detalles como la incompreensión primera y la traición de Felipillo son infaltables en las representaciones contemporáneas y pueblerinas. Esa incompreensión y la cabeza del inca que va a España forman el núcleo de un mito andino moderno —conocido como Incarrí o Inca Rey—. La esperanza de la restauración del orden inca es un viejo sueño, no propiamente de los campesinos andinos, pero sí de algunos de sus chamanes (o "sacerdotes" y sabios locales) y de ciertos intelectuales indigenistas.

Si bien el teatro quechua erudito imita y se acomoda a los canones del español de la época, tiene un valor literario, lingüístico y testimonial. Al tratar de reproducir metáforas e ideas europeas y del castellano, ese quechua teatral resulta extraño y bello. Para el espectador moderno, los anacronismos pueden parecer deliciosas confusiones. Así, en el Ollantay el inca se comporta como un monarca europeo, y se le trata como a tal. Se dice Hijo del Sol, pero más parece un título nobiliario que una filiación vivida y aceptada como real. Ollantay y su Estrella Feliz se aman con la constancia de una suspirante pareja europea. Los incas se alumbran con velas y los prisioneros están cargados de cadenas. El príncipe inca pobre se queja en su soledad en un soliloquio que, a pesar del quechua, suena y sorprende por su parecido a los célebres lamentos de Segismundo. Estos servilismos y yerros históricos, lejos de restar valor al teatro quechua, le dan gracia y belleza singulares. Las traducciones al castellano difícilmente pueden comunicar esas cualidades. Que en español un inca actúe como un monarca, que un amante arriesgue todo por su amada, no llaman la atención. Las metáforas parecen banales. Las insinuaciones, las sugerencias, ese halo de misterio que envuelven las palabras indias; su melodía, su ritmo tan vivo y marcado, apenas si podrán ser apreciados en castellano. Cada pieza de teatro quechua es una aventura entre dos mundos: un jocoso o patético disfraz, ideas de ultramar expresadas con palabras que evocan sentimientos y emociones muy distantes; y todo, en un ritmo y melodía más cercanos a los tambores y dulces flautas

indias que a la sobria cadencia de la lengua castellana.

El teatro quechua refleja el paulatino deseo de afirmación nacional, de distanciamiento frente a la metrópoli. El que se trate de mostrar que Proserpina es capaz de expresarse en quechua, el que los monarcas incas y su reino sean presentados como modelos, manifiestan diversos y cada vez más claros sentimientos nacionalistas que en el teatro quechua son sobre todo los de la nobleza india. Así, hay una clara alusión al ajusticiamiento del inca rebelde, Manco Inca, en "La tragedia de la muerte de Atahualpa". La anécdota histórica dice que cuando el virrey Francisco de Toledo terminó su gobierno y fue a dar cuenta al rey de su gestión, de cómo había sofocado la resistencia de Manco Inca, y del ajusticiamiento de este, Felipe le respondió: "Idos, señor, a vuestra casa. Que yo os mandé a servir reyes y no a matar reyes". En la pieza teatral, el rey de España condena a Pizarro por haber hecho ejecutar a Atahualpa. La extrapolación disimula la denuncia y por lo mismo le da un singular fuerza al establecer el nexo entre ambos acontecimientos, sugiriendo así la continuación de un hecho que sintetiza una situación traumática como injusta. Sin embargo, en el momento del desenlace, tanto el rey de España como el Túpac Yupanqui del drama de Ollantay se comportan como postreros justicieros.

La tradición teatral citadina y culta de la Colonia no es un fenómeno aislado. En el campo, los indios comarcanos han seguido escenificando sus representaciones, herencia del encuentro entre los autos sacramentales y los viejos ritos danzados y cantados. La tentación demoniaca, el accidentado amor entre un simple capitán y una *colla* —o princesa inca—, y, sobre todo, las luchas entre conquistadores e incas son temas populares en todos los Andes. Así, en Oruro, durante las fiestas principales, se da una espléndida representación pública. Es una suerte de auto sacramental, entre solemne y jocoso, que en el altiplano boliviano y peruano llaman "Diablada". El Arcángel San Gabriel y su ejército celestial danzan con magníficos vestidos. El Diablo Mayor y los suyos hacen lo propio. El Demonio va tentando con cada uno de los siete pecados capitales al Arcángel. A cada rechazo del Arcángel se produce una algarabía; los ángeles y personajes celestiales danzan festejando el triunfo. El público los alienta. Los diálogos son en castellano (tal vez el aymara sería una lengua vulgar en labios de esos personajes sobrenaturales). Cada respuesta puede estar acompañada por reventazones de petardos, fuegos artificiales y la banda de músicos tocará alguna marcha vencedora. Cuando se está tentando al Arcángel, los seres infernales danzan con gracia seductora; y cuando el Demonio recibe un rechazo, dan brincos y bailan desesperados. Al final, la Diabla Mayor confiesa al Arcángel, tierna y admiradora, que "Jamás te dejarás tentar. Eres realmente un santo". En

ese preciso instante se produce una explosión de júbilo; estallan los petardos, la música rompe con una marcha alta y viva; todos, ángeles y demonios, danzan frenéticos: San Gabriel cayó en la tentación, en la vanidad, creyó en el reconocimiento de la Diabla. Los ángeles danzan pues ven la alegría de su señor engañado, y los demonios, porque vencieron. Este fin no parece feliz. Un anciano aymara, al narrar un mito sobre el origen mixto (donde las fuerzas del bien y del mal se equilibran), de nuestro mundo decía que ese relato también explica la alegría final de la Diablada: fue cuando el bando del mal "alcanzó" al del bien, marcando así el inicio de nuestro mundo:

Supaya

Cuando amaneció el mundo se encontraron los tres reunidos: la Virgen María, su esposo Jesucristo y el hijo de ambos, Supaya.

Entonces, Jesucristo creó a la gente antigua que era muy buena y sabia. Los primeros hombres, Adán y Eva, no se hablaban, no sabían hablar. Jesucristo les echó un piojito y así nuestros padres empezaron a conversar. Supaya también reclamó su gente. Su padre le mandó culebras, sapos y lagartos. Pero estos animales se atrevían a perturbar a la gente antigua.

Supaya tenía abundantes riquezas, demasiadas riquezas. Sus caballos y mulas andaban magníficamente herrados. El pobre Jesucristo sólo sabía caminar con los pies desnudos.

Un día se cayó el herraje de un animal de Supaya.

Jesucristo pisó el herraje y se hizo daño. En lugar de sangre brotó fuego, y como estaba hambriento, se preparó un buen desayuno. El resto de fuego se lo llevó entre sus ropas, ¡fuego bueno para cocinar! Supaya quiso hacer lo mismo. Cargó fuego sobre sus mulas, ¡ay, ay! rebuznaron las mulas, se quemaron. Desde entonces los caballos y mulas sufren de ulceraciones.

Supaya odiaba al viejo y lo perseguía. El viejo Jesucristo andaba hambriento. Cierta vez no soportó más y cosechó piedras de diversas formas redondas. Las lamió, y en ese momento, se transformaron en todas las infinitas clases de patatas, ollucos, mashuas, que conocemos. Las cocinó con el fuego que llevaba y así pudo entretener su apetito.

Jesucristo quería comprar una vaquillona al rico Supaya; éste criaba muchas, pero en desorden. Con pena, el anciano llegó a juntar un poco de dinero. Supaya le dio una vaca fea, sucia y mostrenca. "A ver si la vaca

mata a mi viejo", pensó. La vaquillona al llegar donde estaba Jesucristo, tornóse en un animal manso; y otras vacas más siguieron al viejito. En el lago se bañaron con agua y sangre del viejo y así dejaron de ser negras. Desde entonces existen animales de todos los colores. Las mostrencas que hoy quedan son las de Supaya.

"¿Dónde está mi ganado?", bramó Supaya.

Su padre, con toda humildad, le respondió: "Tus vacas son negras y no de colores como las mías".

Odio más al viejo y lo persiguió con maldad.

En la huida, el viejo hizo germinar los granos de maíz, de trigo; donde llegaba hacía germinar un grano diferente.

Asustado, el viejito, se ocultó dentro del estómago de un burro.

"¿Has visto a un viejito harapiento?"

El burro contestó: "Sí, cuando sembraba quinua pasó por aquí".

El hijo pensó al ver la quinua madura: "El viejo debe estar lejos".

Jesucristo iba muy tranquilo en el vientre del burro. Pero Supaya terminó por darse cuenta; y ordenó a un ciego llamado José que matara al burro. Cuando despanzurraba al animal, la luz entró por la herida y deslumbró a Jesucristo. Por eso convirtió a José en cerdo. Desde entonces existen estos animales que, aunque feos y sucios como aquel José, son codiciados por el hombre.

Al final fue vencido el padre. Otros afirman, que ahora, a veces gana Dios y otras, Supaya. Yo no sé cómo fue. Por eso todo hombre tiene de Dios y de Diabolo. Unos más de Dios, otros más de Supaya.

Cuando Supaya terminó de perseguir a su padre, cuando lo venció, salieron todos sus amigos malos y se pusieron a festejar, saltando, bebiendo, dando gritos de alegría. Ahora el mundo es así.

El triunfo final de la Diablada marcaría, entonces, el inicio de nuestro mundo, que lo define el narrador del mito, como mixto, de eterna competencia entre fuerzas contrarias (por lo demás, ésta es una concepción común

del área andina). Así este antiguo y popular auto sacramental, la Diablada, sirve a un doble propósito religioso: el cristiano —al recordarnos el valor de los siete pecados capitales y las eternas luchas entre las fuerzas del bien y del mal— y uno más antiguo, que consiste en subrayar el valor de la competencia, la lucha de los contrarios como elementos fundamentales de la cosmovisión andina. La Diablada cuenta con múltiples variantes en el sur peruano y Bolivia.

La contienda entre el inca y los conquistadores es escenificada en las plazas y a veces en todo el pueblo. Es una representación conocida en Ecuador, Perú y Bolivia. Las variantes son numerosas. Las luchas pueden tener un carácter adivinatorio; o reflejan una preocupación más bien histórica y de reivindicación cultural. Lo común es que ambas tendencias se entrelacen y se den en la misma ceremonia. Demos cuenta en un testimonio personal sobre una de estas representaciones. Hace algunas decenas de años, la capital de la provincia de Cajatambo, en la sierra de Lima, no tenía carretera. Llegamos a un pueblo grande de esa provincia después de varios días de camino a caballo. Cuando cruzamos los campos y huertos cercanos al poblado, no hallamos a nadie. El pueblo mismo, con su gran plaza cuadrada, rodeada de portales, estaba al parecer vacío. Al cabo de un buen rato, escuchamos una confusa mezcla de cabalgata, de redobles de tambores, de gritos. Por una de las esquinas de la plaza, entró un grupo de unos cincuenta jinetes. Eran seguidos por varias bandas de músicos, por grupos de jóvenes que bailaban embriagados, de mujeres que servían a los sedientos, de niños que revoloteaban e imitaban a los mayores. Varios de los jinetes y de los danzantes estaban vestidos de conquistadores. El que debía ser Pizarro se apeó, y luego de darnos una breve bienvenida —demasiado corta para el gusto andino— nos comunicó, con voz entrecortada por la emoción, que habían perdido la primera batalla. Pero que mañana, sí que ganaban a Atahuallpa y a sus indios, "Porque nosotros tenemos espadas y armas de fuego", además porque ellos eran del barrio de arriba, "Y a los de abajo, siempre terminamos ganándoles". En eso se acercó el padre Valverde, borracho. Agitaba su "Biblia" y juraba contra los gentiles. A la mañana siguiente, hubo una violenta batalla en las afueras del pueblo. Muy violenta para ser teatral, hubo cinco heridos. En el atardecer, pasearon por las calles al inca prisionero. Era seguido por sus princesas, o *collas*, que cantaban y bailaban unos aires de muerte. El pueblo pareció consternado, incluso, los del barrio de arriba. El maestro de la escuela pronunció un discurso de condena a la Conquista. Pero los españoles que tenían sujeto al inca, no se conmovieron. La ejecución del inca fue acompañada de llantos cantados por las princesas, a los que se sumaron los de otras mujeres. Después se produjo un silencio. Los mayordomos (quienes tienen a su cargo la organización y gastos del

espectáculo) pasaron varias rondas de alcohol, de cigarrillos y hojas de coca. Luego, de pronto, las bandas entonaron unos *huaynos*, la gente pareció recuperar el ánimo, empezaron a bailar esa tierna y sosegada danza de las parejas que se aman. Cuando la noche caía, se entonó el aire de la "despedida": por barrios, por familias se formaron unas cadenas de danzantes. Por momentos corrían hacia la salida del pueblo; o empezaban a zapatear, levantando una gran polvareda. Mezclados en esas cadenas, bailaban confundidos con los demás, Pizarro, el padre Valverde, las *ñustas*, Atahuallpa...

El sentido de estas representaciones es, sin duda, complejo, como los hechos que rememoran. Parecieran manifestar un lazo entre las reivindicaciones de los curacas y de los intelectuales indigenistas y las vivencias encontradas del campesino andino. Las obras cultas coloniales no fueron entonces manifestaciones aisladas del pueblo, ajenas a éste. Las piezas teatrales como las representaciones campesinas, el drama de "Ollantay", "El Pobre más rico", la "Diablada", "La Muerte de Atahuallpa", manifiestan por su constancia a través del tiempo, cuestiones sentidas como cruciales: la seducción, la oposición y la esperanza de entendimiento entre enemigos y amantes, que están en nosotros, que son nosotros mismos.

BIBLIOGRAFIA

DUMÉZIL, Georges y DUVIOLS, Pierre.

1974-76 "Sumaq T'ika. La princesse du village sans eau", en: *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. LXIII. París.

FARFAN, J.M.B.

1952 *El drama quechua Apu Ollantay*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

GARCIA CALDERON, Ventura

1938 *Biblioteca de la cultura peruana*, tomo I, Literatura inca. París.

LARA, Jesús

1960 *Literatura de los quechuas*. Cochabamba.

LOHMANN VILLENA, G.

1941 *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Siglos XVI y XVII. Lima.

MARKHAM, Clements R.

1910 *The Incas of Peru*. Londres.

MENESES, Teodoro

1983 *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima.

