

OPCIONES METODOLOGICAS Y RESULTADOS DE UN
ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS VERSIONES DEL
CICLO DE ATAWALLPA

Jean-Philippe Husson

ALGUNAS CONCLUSIONES DE UNA INVESTIGACION DE TERRENO

Indudablemente, aquel día 25 de Julio de 1995, de no saber que nos encontrábamos frente al Inca, hubiera sido imposible reconocerlo.

La escena pasaba en Andajes, pueblo de la provincia de Oyón en el norte del departamento de Lima. Asistíamos a las fiestas patronales, dedicadas al apóstol Santiago. El supuesto soberano prehispánico estaba vestido de un traje común, sin ningún rasgo autóctono, ni siquiera el más ingenuo o groseramente imitado. Su chaqueta, pantalón y sombrero eran los de cualquier campesino andino en un día de fiesta. La única nota original en su apariencia tampoco tenía mucho que ver con el Perú de los Incas: era el pañuelo con el cual se protegía de los sablazos del *capitán*. Este sí vestía un traje que en algo recordaba su papel, aunque la chaqueta de uniforme y el bicornio que llevaba reflejaban una época posterior de casi tres siglos a la de Atawallpa y Pizarro. Un chiquillo de una decena de años, con un disfraz parecido, lo acompañaba. A él lo llamaban el *vasallo*. Exceptuando a las seis jóvenes *pallas* que formaban el coro, el Inca, el capitán y el vasallo eran los únicos protagonistas de esta representación. Protagonistas silenciosos, conviene añadir, ya que ninguno de ellos pronunció una sola palabra.

Sin duda, la tradición sobrevivía con más intensidad en las seis *pallas* que cantaban y bailaban con gracia alrededor de su Inca, protegiéndose de los

asaltos del capitán. Los elegantes trajes que ostentaban, adornados con flores, monedas, espejitos y bordados, seguían a todas luces las pautas de una costumbre antigua. Sin embargo, entre los innumerables detalles de este vistoso traje, hubiera sido aventurado atribuir siquiera a uno un origen indiscutiblemente autóctono.

Fue entonces cuando comprendimos por qué nuestra interpretación de las representaciones de la muerte de Atawallpa suscitaba reacciones tan hostiles. ¿No era una insensatez pensar que un espectáculo de este tipo podía ser de origen indígena, más aún prehispánico?

Presenciamos las fiestas patronales de Andajes con motivo de la investigación de terreno que emprendimos en julio y agosto de 1995, junto con la etnóloga e historiadora Olinda Celestino y el profesor de danzas folclóricas Franklin Távara Gamio. Habíamos decidido concentrar nuestra atención en las provincias de Oyón y Cajatambo, en el norte del departamento de Lima, y las de Recuay y Aija, en el centro-sur de Ancash. Nuestro circuito unía una serie de localidades en las cuales –al menos testimonios o indicaciones bibliográficas nos dejaban sospecharlo– seguía representándose la muerte de Atawallpa. No entraremos en los detalles de este recorrido, durante el cual alternaron decepciones y éxitos. Lo esencial es que tanto las unas como los otros nos dieron motivos de pensar que nuestros planteamientos no eran erróneos.

Sentimos una cruel decepción al llegar a Pachangara (provincia de Oyón), cuando nos enteramos de que la muerte de Atawallpa no figuraría entre los actos celebrados con motivo de las fiestas patronales. La suerte, sin embargo, no quiso que hubiéramos visitado este pueblo en vano. En efecto, uno de los moradores con los cuales habíamos entablado una conversación sacó de su cartera una foto que lo representaba disfrazado de Inca. Era el padre del presidente de la comunidad. Tenía unos setenta años, y no puso ninguna dificultad cuando le pedimos la autorización para reproducir su foto. Podemos verla en la página siguiente. Según nuestros cálculos, fue tomada en los años cincuenta, resultando pues, entre los documentos iconográficos existentes sobre las representaciones de la muerte de Atawallpa, uno de los más antiguos. El Inca de un día vestía un hermoso traje cubierto de motivos ornamentales, entre los cuales se destacaba de realce un majestuoso sol bordado en medio del pecho. Una imponente tiara completaba este singular vestuario.

Esta imagen del drama de Atawallpa no fue la única que pudimos observar en Pachangara. Otros habitantes del pueblo, más jóvenes también

EL INCA DE PACHANGARA



poseían fotos de la muerte del Inca. Pero eran recientes: los trajes de los actores distaban mucho de tener la suntuosidad, la riqueza de detalles y la autenticidad del que en su juventud llevaba el venerable anciano. Vimos en esta diferencia la manifestación sensible del ocaso de la tradición.

De Aija (Ancash), donde asistimos a la octava de la fiesta del Señor Santiago, salimos con una impresión muy parecida. En aquella localidad, no se representaba la muerte de Atawallpa. Tampoco subsistía el recuerdo de dicho espectáculo y, sin embargo, varios detalles de la fiesta no dejaban lugar a dudas acerca de su existencia pasada. Un indicio era el título de Inca que llevaba uno de los “funcionarios”, o sea uno de los miembros de la comunidad encargados de organizar las festividades y sufragar los gastos correspondientes. Cabe decir que el denominado Inca no vestía ropa ni ostentaba signos que de cerca o lejos hubieran recordado al último soberano del Tawantinsuyu. Sin embargo, según nos dijeron varios habitantes del pueblo, antiguamente cada “funcionario” recibía un título relacionado con el drama de Atawallpa: uno de ellos era llamado Apu Inca, otro Huascar Inca y a los tres restantes se los designaba como *capitanes*. Si éstos con excepción del primero, habían desaparecido, en cambio las *pallas* estaban presentes, huella tangible de la época en la cual con sus cantos y bailes acompañaban a los que representaban la muerte del Inca.

La observación de las fiestas de Andajes y Aija nos dejó el sentimiento amargo de asistir a las últimas manifestaciones de una tradición en vía de extinguirse. Afortunadamente, no todos los espectáculos que presenciábamos durante nuestra investigación de terreno nos llevaron a esta conclusión pesimista. Punto final de una semana de ceremonias religiosas y regocijos diversos, la hermosa representación de la muerte de Atawallpa que concluyó las fiestas patronales de Huancapón, en la provincia de Cajatambo, compensó nuestras frustraciones anteriores. Por el número de los participantes, la riqueza de sus trajes, los caballos que montaban los protagonistas del campo español, la variedad de las peripecias, era un espectáculo impresionante que manifestaba el vigor de la tradición. Esta, sin embargo, si había resistido mejor que en otros lugares, tampoco había permanecido indemne a la agresión del tiempo y de los factores disolventes. Lo notamos durante la representación, al comparar los diálogos efectivamente pronunciados por los actores con los del cuaderno de ensayos de la comunidad, que su poseedor —¡suerte inesperada!— nos había autorizado a copiar. De esta comparación resultaba evidente la drástica reducción, y muchas veces la desaparición completa, de los parlamentos, especialmente los que figuraban en quechua en la versión escrita.

De aquellas diversas observaciones, sacamos dos conclusiones que consideramos como confirmaciones de nuestros planteamientos teóricos. En primer lugar, nos parece evidente que un análisis puramente etnológico, emprendido en una perspectiva sincrónica, carece totalmente de interés. Una interpretación satisfactoria sólo puede nacer de un estudio diacrónico: **la llave del misterio de las representaciones de la muerte de Atawallpa reside en el pasado**. Esta deducción desemboca directamente en el segundo planteamiento: si no existe ningún motivo para menospreciar las observaciones recogidas durante las representaciones, que pueden orientar útilmente el estudio, éste debe ser basado en prioridad en los cuadernos de ensayos. **Son ellos los testigos más fieles de la tradición.**

¿POR QUE UN NUEVO ESTUDIO?

Podríamos suponer que estos cuadernos de ensayos, fundamento imprescindible de cualquier análisis de las representaciones de la muerte de Atawallpa, se conocen desde tiempos inmemoriales. La realidad es distinta: la gran mayoría de los que se han publicado hasta hoy lo fueron a partir del año 1985. El primer texto que se llevó al conocimiento del público, el de Oruro, fue recogido en 1942, pero hubo que esperar hasta 1955 para que Clemente Hernando Balmori lo publicara. En 1971, cuando salió *La visión de los vencidos*, el libro de Nathan Wachtel que despertó el interés por esta tradición, sólo se conocían dos versiones, ambas bolivianas: las de Oruro y Chayanta, esta última descubierta por Jesús Lara (1957). Hasta 1985, el público no tenía acceso a ningún texto peruano. Los progresos realizados en los diez últimos años son patentes: una docena de versiones ahora disponibles, avances espectaculares en los ámbitos de la dialectología quechua y de la historia de dicha lengua. Indudablemente, un nuevo estudio descansaría en bases mucho más firmes que los precedentes.

Este nuevo estudio, además de ser posible, nos aparece también sumamente necesario. Acabamos de referimos al libro titulado *La visión de los vencidos*, de Nathan Wachtel. Este autor dedicó un capítulo entero de su obra al “baile de la conquista” (Wachtel 1971: [65]-98), designación genérica para diversas manifestaciones entre las cuales figura el drama de Atawallpa, en el área andina, pero también espectáculos afines en el área mesoamericana. El título mismo del libro en el cual el destacado peruanista insertó su presentación de los “bailes de la conquista” es significativo del origen autóctono que les atribuía. Esta convicción estribaba en un resultado concreto: evidenciando diferencias profundas, de naturaleza, entre las representaciones andinas y

mesoamericanas, Nathan Wachtel descartaba la hipótesis de un origen común, el cual, por supuesto, no podría ser sino hispano.

Ha transcurrido ya un cuarto de siglo desde la publicación de *La visión de los vencidos*. Basta leer las producciones recientes, particularmente las europeas, sobre el tema para darse cuenta de que la opción actual difiere radicalmente de la que Nathan Wachtel expuso en su obra. Muchos autores rechazan la tesis del origen autóctono de las representaciones de la muerte de Atawallpa y, más aún, de los dramas de la conquista mesoamericanas, para atribuirles un origen hispánico. Sobre la definición precisa de este origen, observamos algunas discrepancias. Al parecer, la teoría de la filiación con las representaciones peninsulares de *Moros y Cristianos* es la que recoge la mayoría de los sufragios. Sin embargo, es también frecuente la opinión según la cual los dramas de la conquista fueron una creación misionera.

Esta evolución se entiende mejor si la relacionamos con el rumbo actual de los estudios andinos. Sabido es que, al menos en Europa, la corriente mayoritaria es hostil a la idea de la supervivencia, en la tradición andina actual, de elementos prehispánicos. No negaremos el aporte de esta corriente, a la cual se debe reconocer el mérito de haber derrumbado una serie de mitos, en un tiempo en que se otorgaba sin el menor escrúpulo a cualquier elemento cultural andino el título de "incaico". Nos limitaremos sin embargo a observar una tendencia inquietante: en las ruinas de un viejo dogma, el de la necesaria filiación prehispánica, vemos erigirse otro dogma, no menos perjudicial, el de la inexistencia de cualquier expresión autónoma por parte de la población indígena, ya sea en el ámbito literario, artístico u otro. Y añadiremos que las últimas producciones de aquella corriente nos dan la impresión muy nítida de cierta esclerosis, al menos de una visión reductora de la cultura andina.

Estas consideraciones nos persuadieron de que el tema requería un estudio global. A todas luces, hacía falta una visión general del ciclo de la muerte de Atawallpa, desde su aparición hasta nuestros días. El propósito de nuestra reciente tesis de doctorado de Estado (Husson 1997) fue precisamente proponer tal visión.

LA TESIS DEL ORIGEN EUROPEO

Antes de exponer nuestra propia tesis, y sin ningún espíritu polémico, nos parece necesario hacer tres observaciones previas sobre las posiciones de

los partidarios del origen europeo de las representaciones de la muerte de Atawallpa.

En primer lugar, puede sorprendernos que con contadísimas excepciones los que defienden la tesis del origen europeo de las obras dedicadas a la muerte del último Inca no tengan el menor conocimiento de la lengua en la cual se presentan. Si pensamos que varias de las versiones ahora disponibles quedan por traducir, y que ciertas de ellas –nos referimos especialmente a las de Manás-Huancapón y Llamellín, de las cuales volveremos a hablar– nos brindan los argumentos más decisivos en favor de un origen autóctono, estamos en derecho de emitir serias dudas acerca de la capacidad de estos autores a apreciar la verdadera naturaleza de dichas versiones.

Después, nos consta que la tesis de origen europeo está frecuentemente presentada sin justificación. Daremos un solo ejemplo, el del artículo titulado “Sanglantes et fertiles frontières. A propos des batailles rituelles andines”, de la etnóloga Antoniette Molinié (1988: [49]-70), valioso estudio conducido con un indiscutible rigor científico. La autora, además, no vacila en concluir que los enfrentamientos rituales que forman el tema de su trabajo son de origen prehispánico. Sin embargo, afirma en una corta nota que “...las batallas de “Moros y Cristianos”, celebradas esencialmente en el sureste de España, y que escenifican un acontecimiento histórico, pertenecen a otra tradición, a la cual se relacionan además las “danzas de la conquista” andinas que oponen a Incas y Españoles” (Molinié 1988: 68, nota 1). Buscaremos en vano el menor argumento, la menor referencia: la filiación de las representaciones de la muerte de Atawallpa, llamadas “danzas de la conquista” por Antoinette Molinié, con los *Moros y Cristianos*, aparece como una evidencia.

Por fin, es también manifiesta la falta de coherencia de los partidarios del origen europeo de las representaciones de la muerte de Atahuallpa. A menudo, el mismo autor invoca varios orígenes posibles que resultan contradictorios. En un artículo titulado “Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente”, que se publicó en la *Revista de Indias*, Berta Ares Queija (1992: [231]-250) nos presenta hasta tres hipótesis distintas sobre el nacimiento de esta tradición, sin darse cuenta, al parecer, de que cada una de ellas excluye las otras: en el marco de las fiestas oficiales, en el siglo XVI (*ibid.*: 248 y nota 40); en el impulso de las grandes insurrecciones indígenas, a fines del siglo XVIII (*ibid.*: 247); en el seno de la corriente indigenista, intelectual y urbana, en el siglo XIX (*ibid.*: 249, nota 44). ¡Se encomienda al lector encontrar la solución!

LA IDENTIFICACION DEL CORPUS

La primera tarea consistió en delimitar nuestro corpus. En efecto, como bien se sabe, los habitantes de los Andes no tienen el monopolio de la representación de la muerte del último Inca. Este tema, fuente de poderosos efectos dramáticos, inspiró a los autores de varias épocas, tanto europeos como latinoamericanos. Por nuestra parte, nos limitaremos a las obras representadas en diversas localidades andinas con motivo de las fiestas patronales, y conocidas gracias a los cuadernos de ensayos manuscritos que usan los actores para aprender su papel bajo la dirección de un ensayador. Dichas obras se caracterizan por tener una serie de rasgos específicos que les da una fisonomía muy peculiar: nunca llevan menciones de autor; no conocen las divisiones tradicionales en actos y escenas, características del teatro europeo; tampoco observamos en ellas huellas de versificación, al menos en el sentido europeo de la palabra, o sea una versificación basada en la rima fónica, pero en cambio el paralelismo semántico, así como los demás procedimientos estilísticos que definen la poesía andina, sí son visibles. Por fin, en este tipo de representaciones ocupa un lugar privilegiado el aspecto musical, ya que un coro de mujeres —*las pallas* en el Perú, las *ñust'as* en Bolivia— está presente en la escena e interviene en determinados momentos del drama.

Frente a estas características esenciales, el criterio de la lengua aparece relativamente secundario. En lo que se refiere a este aspecto, observamos una gran diversidad. En algunas versiones, se emplea exclusivamente el quechua, como en la de Chayanta donde, curiosa pero también significativamente, los protagonistas españoles mueven los labios para indicar que están hablando, sin emitir ningún sonido. Conocemos sus réplicas por las traducciones del intérprete Felipillo. Sin embargo, la mayoría de las obras son bilingües: cada uno de los dos bandos tiene su propia lengua. La que emplean el Inca y sus dignatarios es casi siempre el quechua, aunque una lengua híbrida aymaro-quechua desempeñaba este papel en ciertas versiones representadas hasta mediados de este siglo en la zona aymarófona situada alrededor de la ciudad de La Paz (Vellard, Merino 1954: 118). Por fin, en la periferia de la zona peruana —explicaremos en seguida esta noción—, se representan obras en las cuales no se habla sino castellano. Aunque el monolingüismo castellano de estas versiones denuncia su mayor receptividad a las influencias exteriores, no las caracteriza como inauténticas, ni tampoco señala una diferencia de naturaleza con relación a las obras bilingües o habladas exclusivamente en quechua. La prueba *a contrario* nos está suministrada por la versión bilingüe

de Carhuamayo (departamento de Junín), de creación reciente y que divergencia notables separan de las demos versiones¹.

LAS DOS ZONAS DE DIFUSION DE LA MUERTE DE ATAWALLPA

Las obras seleccionadas según los criterios que acabamos de indicar constituyen lo que podemos llamar un ciclo dramático. Ahora bien, este “ciclo dramático de la muerte de Atawallpa”, ¿dónde está representado? Curiosamente, su área de difusión está dividida en dos zonas alejadas, separadas por cerca de mil kilómetros:

- el conjunto peruano, cuyo foco corresponde a los departamentos de Lima y Ancash, y que abarca también partes significativas de los departamentos de Junín, Pasco, Huánuco, La Libertad y Cajamarca.
- el conjunto boliviano, que cubre los departamentos de Cochabamba, Oruro y Potosí, en el suroeste del país.

El grupo boliviano es con mucho el más homogéneo de los dos, y las versiones que le pertenecen demuestran un “aire de familia” que no deja lugar a dudas acerca de su parentesco. El caso del otro grupo es muy distinto: las versiones peruanas presentan diferencias muy marcadas, tanto al nivel de la intriga como de las características formales, y por ello la cuestión de su filiación no admite respuesta inmediata. En cambio, aplicándose a este segundo conjunto de versiones, resultan pertinentes las nociones de “centro” y “periferia”: en el centro encontramos las versiones más interesantes, las que presentan los rasgos más arcaicos; en la periferia, las versiones que sufrieron la evolución más rápida.

Una preocupación central se manifiesta ya a través de todo lo anterior: la búsqueda de elementos susceptibles de confirmar, o al contrario de impugnar la hipótesis del origen común. Todas nuestras investigaciones giran alrededor de esta problemática.

1. Esta versión fue transcrita por Luis Millones, el cual pudo recoger además el testimonio del anciano que, hacia 1930, decidió cream representaciones de la muerte de Atawallpa en su pueblo. A dicho miembro de la comunidad se le ocurrió organizar este tipo de espectáculo después de asistir a otro que fue dado por una tropa cusqueña en un pueblo vecino (Millones 1988: 34-35).

LAS OPCIONES METODOLOGICAS

¿Qué método seguimos? Antes de exponer el que escogimos, quisiéramos mencionar brevemente el que rechazamos: hubiera consistido, previamente a cualquier análisis de las obras del corpus, en evocar los testimonios disponibles sobre el teatro prehispánico y colonial. Al final de aquella vía, de haber optado por ella, nos habría esperado un fracaso rotundo. Optamos pues por el camino opuesto, que consiste en partir de las versiones actualmente disponibles, absteniéndonos de emitir cualquier hipótesis acerca de su antigüedad o su filiación eventual con espectáculos prehispánicos o coloniales. Concretamente, nuestro estudio de las representaciones de la muerte de Atawallpa se desarrolla en tres fases sucesivas:

- una fase textual, que consiste en un examen versión por versión. El examen de cada texto se articula a su vez en distintos niveles de análisis, que precisaremos en seguida.
- una fase intertextual, durante la cual varias versiones son comparadas con el fin de evidenciar semejanzas y divergencias y, al final, de resolver el problema de su filiación eventual. Si esta filiación resulta comprobada, entonces intentamos reconstruir la historia de las diferentes obras provenientes del mismo “antepasado”.
- una fase contextual: esta historia reconstituida sin la ayuda de ninguna referencia exterior, es confrontada con varios testimonios de épocas diversas, que analizamos según una cronología regresiva.

UNA PERSPECTIVA ABIERTAMENTE PLURIDISCIPLINARIA

Emprendemos el análisis textual de una versión con la ambición de sacar de ella la mayor cantidad posible de información. Estudiarla en una perspectiva única, sea ésta histórica, lingüística o literaria, no tendría mucho sentido. Nos situamos pues deliberadamente en una perspectiva pluridisciplinaria. Estudiamos determinado texto según varios enfoques sucesivos, pero con un objetivo único, su localización. Puede tratarse de una localización espacial, temporal o cultural. Prácticamente, los enfoques son los siguientes:

- el enfoque lingüístico. Se pretende evidenciar en el texto rasgos dialectales específicos y arcaísmos. En el primer caso, el análisis desemboca en una localización geográfica; en el segundo, en un fechado.
- el enfoque paleográfico. Se procura destacar notaciones ortográficas

arcaicas, susceptibles de permitir un fechado. Este estudio supone desde luego que el texto haya sido transcrito tal como se presentaba en el cuaderno de ensayos. Desgraciadamente, no son raros los casos de versiones publicadas en un sistema ortográfico moderno, lo que, pese a las buenas intenciones del editor quita al texto gran parte de su interés.

- el enfoque estilístico. Se intenta evidenciar los procedimientos característicos del estilo literario de la obra. La localización procurada es aquí claramente una localización cultural, ya que la cuestión decisiva es la del origen, europeo o andino, de tales procedimientos. Sin embargo, éstos permiten a veces un fechado.
- el enfoque dramatólogico. Se investiga en busca de posibles fracturas o discontinuidades en el desarrollo de la acción, que revelarían etapas distintas en la elaboración de la obra.
- el enfoque histórico. Se pretende evidenciar cualquier indicio temporalmente significativo, con el fin de confirmar y precisar los fechados que resultan de los análisis anteriores.

El carácter pluridisciplinario de nuestro trabajo no significa que las diferentes disciplinas a las cuales recurrimos intervengan en medidas comparables. La evolución que sufrió la lengua quechua desde comienzos de la época colonial y, más aún, su parcelamiento dialectal, confieren al análisis lingüístico un papel preponderante. Los mismos textos estudiados no son de igual interés. De lo que acabamos de exponer se desprende que los más interesantes son los que se caracterizan por su heterogeneidad dialectal. Tres versiones se destacan desde este punto de vista, y en este artículo nos limitaremos a tratar de ellas. Son las de Chayanta, Manás-Huancapón y Llamellín, que presentaremos en este orden, siguiendo el plan de nuestra tesis.

LA OBRA DE CHAYANTA

Empezaremos esta presentación del ciclo de la muerte de Atawallpa por las versiones bolivianas y, más precisamente, por la obra de Chayanta. Dicha obra se distingue de las demás por varios motivos y ante todo porque el manuscrito llamado “de Chayanta” –por la mención “Chayanta, marzo 25 de 1871” que lleva– es el más antiguo que se conoce. Pero supera también las otras versiones por su valor estético. Sin caer en un entusiasmo pueril, si se puede afirmar que por la emoción que suscita, por la intensidad dramática de ciertas escenas, por el ambiente de misterio que rodea la acción, podría competir con obras mayores del teatro europeo. Especialmente digna de atención

es la escena final, escena grandiosa en la que se ve a Pizarro presentarse ante España, su rey, y exhibir la cabeza y el *llawt'u* de Atawallpa, provocando la ira del soberano español y su propio castigo (Lara 1957: 186-194). No negaremos que algunos aspectos del drama son susceptibles de desconcertar al espectador poco familiarizado con este tipo de teatro, infundiéndole cierta impresión de monotonía. Tales son por ejemplo las inevitables fórmulas rituales, regidas por un protocolo complejo, que abren cualquier diálogo entre personajes indígenas. Tales son también las numerosas escenas repetitivas, como las tentativas de adivinación del sumo sacerdote Waylla Wisa o los episodios en los cuales los familiares del Inca, uno detrás del otro, pero con igual falta de éxito procuran descifrar el mensaje remitido por los Españoles. Por nuestra parte, vemos en esos rasgos, que la obra de Chayanta comparte con todas las versiones del ciclo, el signo de su pertenencia a una tradición ajena al teatro europeo. Una tradición que además —evidentemente no estamos sugiriendo una filiación cualquiera— presenta muchos más puntos de convergencia con el teatro griego antiguo que con el de la España del Siglo de Oro. Así la presencia de un coro, cuyas intervenciones cantadas acompañan la acción y subrayan sus momentos-claves; como también el elogio fúnebre que sigue la muerte del héroe y recuerda tanto el *threnos* de la tragedia griega.

Estas primeras impresiones, sin embargo, no pueden sustituir un análisis detallado. Antes de exponer los resultados del que efectuamos, quisiéramos decir algo de las conclusiones del descubridor y editor del manuscrito, Jesús Lara. Para éste, el autor del lejano “antepasado” de la obra de Chayanta fue un *amawt'a*, un sabio incaico. Creado pocos años después de la conquista, el drama atravesó los siglos sin sufrir modificaciones mayores y finalmente engendró el texto que conocemos (Lara 1957: 57-59). El escritor boliviano invoca dos argumentos para justificar su opinión: la versificación de la obra y su lengua, prácticamente virgen, según nos asegura, de cualquier influencia del castellano. Ahora veamos si esta teoría refleja en algo la realidad.

ANALISIS ESTILISTICO

Jesús Lara ve en el texto de Chayanta una obra versificada. Sin embargo, nos declara que “No existe distribución en estrofas y los raros indicios de rima que se descubren se han formado de un modo natural, fuera de propósito” (Lara 1957: 34). Es de suponer entonces que la composición del drama sigue una métrica rigurosa, para compensar la debilidad de la rima. Esta suposición, el propio Jesús Lara se encarga de destruirla: “Hállanse entreve-

rados versos de siete a nueve sílabas. No son pocos los de cinco, seis y diez. No es raro encontrar versos de once sílabas y no faltan los de cuatro” (*loc. cit.*). Los versos que el escritor boliviano cree discernir en el texto de Chayanta, quisiéramos compararlos a un cuchillo sin mango, que no tiene hoja: ¡son versos desprovistos de rima, y les falta también la métrica! La realidad se impone: el texto, sencillamente, no está versificado. El empeño de Jesús Lara en demostrar la filiación de *Ollantay*, obra en versos, con el teatro prehispánico, cuando en realidad su pertenencia al género de la *comedia* no admite discusión, podría explicar su propensión a ver versos donde no los hay.

En cambio, y esto es esencial, el texto de Chayanta recurre frecuentemente a los procedimientos estilísticos que habíamos identificado en un trabajo anterior (Husson 1985)² como característicos de los poemas quechuas transcritos por el cronista Felipe Waman Puma de Ayala. En aquel trabajo, concluíamos que dichos procedimientos eran de origen indígena y, lejos de limitarse a los poemas de Waman Puma, definían el arte poético andino prehispánico en general. Entre ellos, poníamos de manifiesto el papel decisivo de lo que llamábamos el paralelismo semántico, o sea la puesta en correspondencia de secuencias vecinas mediante el empleo de sinónimas entre términos homólogos. Ahora bien, en la obra de Chayanta, no sólo son frecuentes los casos de tales composiciones paralelas, sino aparecen también los demás procedimientos de origen indígena, por ejemplo el uso de morfemas gramaticales específicos del lenguaje poético. Este resultado ya permite sustentar la tesis de la pertenencia de la obra de Chayanta a una tradición autóctona. Otro problema, muy distinto, es el de su antigüedad. La cuestión requiere prudencia. En efecto, los procedimientos característicos del arte lírico prehispánico sobreviven en su mayor parte en la canción andina actual, y por ende su presencia en un texto cualquiera no confiere a priori a éste ninguna antigüedad particular. Sin embargo, en el caso presente, algunos indicios nos inducen a pensar que el texto de Chayanta no es sino el último eslabón de una larga cadena de copias sucesivas cuya raíz podría remontarse al siglo XVI. Uno de estos indicios es la partícula **-ksa-* o **-qsa-*, hoy desconocida, que habíamos evidenciado en un canto religioso de *Nueva corónica*, de indudable origen prehispánico, el *waqaylli* (Husson 1985: 249-253), y también en el nombre de otro canto, que Waman Puma llamaba “uaricza” pero que otro cronista, Cristóbal de Molina (“El Cusqueño”), llamaba simplemente “huari” (Husson 1985: 73-78). Deducíamos de esta discrepancia que dicho morfema

2. La edición de 1985 esta escrita en francés; una edición en castellano esta en preparación.

no era percibido por Waman Poma como dotado de una existencia autónoma y, por consiguiente, que ya había caído en desuso en la época en que escribía el cronista (Husson 1985: 335-336). Pues bien, vemos reaparecer la partícula *-ksa- o *-qsa- en la expresión “kallpajsaykita qúway” (“dame tus fuerzas”) del texto de Chayanta (Lara 1957: 174), lo que nos autoriza a pensar que la creación de esta obra, en su forma primitiva, no sería posterior al final del siglo XVI. El razonamiento de Jesús Lara era erróneo, pero su pronóstico no lo era necesariamente.

ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

En el ámbito lingüístico también, la opinión de Jesús Lara resulta poco convincente: la tesis de un texto de Chayanta virgen de cualquier influencia del castellano es desmentida por la observación. Es verdad que con contadísimas excepciones no encontramos préstamos lexicales del castellano. Pero, precisamente, el uso de palabras quechuas para expresar conceptos difícilmente traducibles en esta lengua –en el ámbito religioso, especialmente resulta muy artificial. Así por ejemplo, los términos *qhispiy simi*, literalmente “palabras de salvación”, que traducen “biblia” (Lara 1957: 172), incitan a la desconfianza. No debemos descartar la posibilidad de que el texto haya sufrido una “requechuización” reciente.

Sin embargo, si nos contentáramos con esta caracterización general, pasaríamos al lado de lo esencial. Sin duda la pureza que Jesús Lara atribuye al texto de Chayanta es en gran parte ficticia. En cambio, se debe considerar como una intuición certera del escritor boliviano la indicación de la presencia de rasgos lingüísticos no reducibles a los dialectos bolivianos contemporáneos. Aunque no dio ejemplos concretos para sustentar sus aseveraciones, Jesús Lara evocaba en efecto huellas características del dialecto del Cusco, y también de variedades más septentrionales que él designaba con la denominación general de *Chinchaysuyu*, nombre del cuarto noroeste del imperio incaico (Lara 1957: 32). Una observación minuciosa del texto de Chayanta confirma la exactitud de esta tesis: no menos de tres estados de lengua distintos coexisten en dicho texto. Les dimos el nombre de **estratos lingüísticos**, ya que, además de distinguirse por su procedencia geográfica, se diferencian también temporalmente. Si seguimos una cronología regresiva, hallamos sucesivamente:

- el estrato boliviano. Ya que los rasgos que lo caracterizan se encuentran en su gran mayoría en las hablas bolivianas contemporáneas, no cree-

mos que este estrato sea muy anterior al final del siglo XVIII. Dichos rasgos fueron introducidos por varios copistas, siendo el último de ellos el que realizó en 1871 la copia hoy perdida que pudo reproducir Jesús Lara.

- el estrato cusqueño. Se manifiesta particularmente al nivel del léxico; lo definen una serie de términos y expresiones que, no sólo son característicos del dialecto cusqueño, sino también resultan muchas veces arcaicos. Situamos este estrato en el siglo XVII.
- el estrato *chinchaysuyu*. Es imposible situarlo exactamente, ya que los rasgos lingüísticos que lo definen son sumamente escasos. Localizamos sin más precisión su origen al noroeste del Cusco.

Estos diferentes estratos evocan las etapas de un recorrido. Hemos intentado representarlo en el mapa de la página siguiente.

ANALISIS DRAMATOLOGICO

Las diferencias dialectales evidenciadas por el análisis lingüístico demuestran que la obra, en el transcurso de los siglos, sufrió modificaciones e inclusive reelaboraciones. Esta observación nos incitó a examinar su estructura dramática. En efecto, partíamos de la hipótesis de que las evoluciones no se limitaban a la lengua, sino afectaban también al desarrollo de la acción. De ser el caso, nuestra opinión era que subsistían probablemente huellas de tales transformaciones. Si elaborar una obra de teatro no es nada fácil, es todavía mucho más difícil restituir una coherencia perfecta a una obra teatral modificada: la mayoría de las veces, una ruptura, una anomalía al nivel de la intriga denuncia la intervención.

Esta hipótesis fue plenamente confirmada por el análisis dramático que emprendimos. Primera anomalía: antes de morir, el Inca maldice a Pizarro y le anuncia que será destrozado por sus enemigos (Lara 1957: 168), lo que corresponde a la realidad histórica. Sin embargo, al final de la obra, Pizarro cae muerto a los pies del rey Ispaña al ver que éste condena terminantemente el asesinato de Atawallpa (*ibid.*: 192). Segunda anomalía: poco antes de pronunciar su terrible maldición, el soberano peruano se despide de sus familiares en una patética escena durante la cual los recibe sucesivamente y les reparte sus bienes. A una de sus concubinas le remite su turbante o *llawt'u*, símbolo de la dignidad imperial (*ibid.*: 148). Pues bien, este *llawt'u* se lo lleva Pizarro a España para enseñarlo a su rey, junto con la cabeza cortada de Atawallpa. El coro de las *ñust'as* anuncia además que el jefe de la tropa

española robó este emblema al Inca (*ibid.*: 176). Sin embargo, en aquel momento, ya está en manos de su concubina.

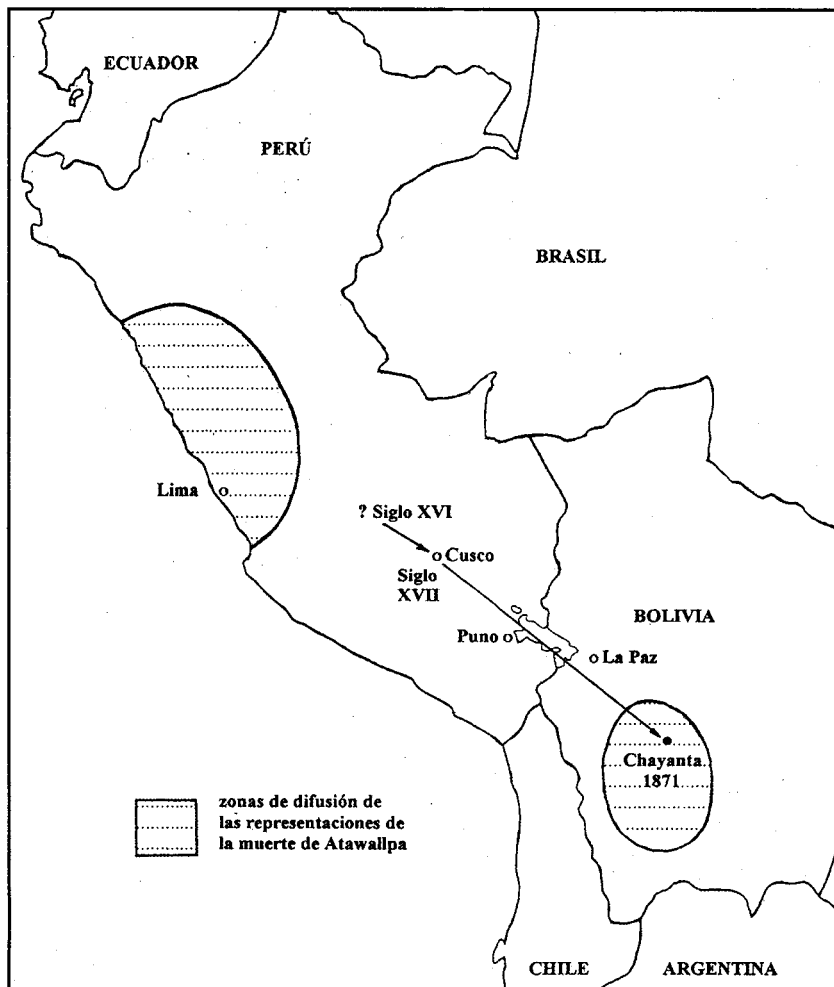
Observamos que estas dos incoherencias desaparecen si consideramos el texto desprovisto de su escena final, y formulamos pues una hipótesis: dicha escena no figuraba en la versión original. Esta se concluía con la muerte de Atawallpa y el elogio fúnebre del coro. Una serie de indicios, tanto lingüísticos como históricos, nos determinan a situar la añadidura de la escena final en el siglo XVII y a vincularla a la etapa cusqueña de la historia de la obra, lo que es coherente con la fecha que propusimos para su creación: el siglo XVI.

LAS VERSIONES BOLIVIANAS MAS RECIENTES

Aunque las consideraciones precedentes abogan por la tesis de la antigüedad y autenticidad de la obra de Chayanta, no deja de inquietar el carácter indiscutiblemente culto de la lengua en la cual está escrita. Este carácter, que no se halla en las demás versiones de la muerte de Atawallpa, ya sean peruanas o bolivianas, podría darnos la impresión de que dicha obra es el resultado de una creación aislada. De ser el caso, resultaría totalmente ilegítimo recurrir a ella en nuestra tentativa de reconstruir la historia del ciclo de Atawallpa. Pero el estudio de las versiones bolivianas posteriores nos permite descartar esta hipótesis. En efecto, el cotejo de estos textos bolivianos recientes con el de Chayanta pone de manifiesto una estrecha relación, tan estrecha que no deja lugar a dudas acerca de un origen común. Nuestra conclusión es que tanto los primeros como el último provienen de un mismo “antepasado” —llamamos a este antepasado “versión boliviana de base”—, y que la fecha a partir de la cual empezaron su evolución autónoma es relativamente tardía: no pensamos que sea anterior a la segunda mitad del siglo XVIII.

Con relación a la versión boliviana de base, definimos el texto de Chayanta como el resultado de una reelaboración culta. Lo importante es que esta reelaboración no desfiguró la obra, ya que ésta continúa siendo, entre las versiones bolivianas, la más cercana al origen común. Esto es en efecto lo que se colige de un análisis lingüístico comparado, sea lo que fuere el criterio escogido. Uno de ellos es la densidad de arcaísmos. Desde luego, para que la comparación tenga un sentido, es menester tomar en cuenta sólo los arcaísmos auténticos y excluir los ficticios, es decir los que resultan de la sustitución de términos castellanos. Si operamos así, las huellas de los estratos cusqueños y *chinchaysuyu* aparecen indiscutiblemente más numerosas en

RECORRIDO DE LA VERSION DE CHAYANTA



el texto de Chayanta que en cualquier otra versión boliviana reciente. En conclusión, en nuestro intento de reconstrucción de la historia del ciclo de Atawallpa, podremos con toda legitimidad usar el primero como prototipo de las versiones bolivianas, y compararlo con las versiones peruanas, de las cuales vamos a tratar ahora.

LAS VERSIONES PERUANAS: DOS OBRAS DE ESPECIAL INTERES

Ya indicamos que las versiones peruanas se distingúan de las bolivianas por su extrema disparidad. Aun limitándose a las que presentan el mayor grado de semejanza –las que llamamos “centrales”, oponiéndolas a las “periféricas”–, no se observa este “aire de familia” tan característico de las versiones bolivianas. A todas luces, la existencia de una “versión peruana de base”, homóloga de la que engendró todos los textos bolivianos conocidos, parece muy hipotética.

Nuestra tesis, nos dedicamos particularmente a dos versiones “centrales”. A la primera damos la designación de Manás-Huancapón, nombre de dos localidades que pertenecen a la provincia de Cajatambo, en el extremo norte del departamento de Lima. El texto de Manás fue publicado en 1985 por Mily Ahón Olgún y Francisco Iriarte Brenner (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 103-124). En cuanto al de Huancapón, lo recogimos en agosto de 1995 durante la investigación de terreno que evocamos al principio de este artículo. Si no separamos estos dos textos, es porque no son sino dos variantes casi idénticas de la misma obra³. La segunda versión peruana central que nos aparece especialmente digna de atención es la de Llamellín, nombre de una capital de provincia ubicada en la parte oriental del departamento de Ancash. Fue publicada por el arqueólogo Roger Ravines en el mismo libro que la de Manás (VI Congreso Peruano del Hom-

3. De la entrevista que tuvimos en agosto de 1995 con la lingüista Ana Baidoceda Espinoza, profesora en la Universidad de San Marcos, y de la lectura de escritos suyos que ella tuvo la amabilidad de comunicarnos, resulta evidente el estrecho parentesco de la versión que recogió, la de Ambar (provincia de Huaura, departamento de Lima), con las de Manás y Huancapón. Nos parece probable que una investigación minuciosa en el extremo norte del departamento de Lima pondría de manifiesto la extensión de este “sub-ciclo”, cuyos rasgos bien definidos le confieren una fuerte identidad propia, a otras localidades de dicha zona. Sobre la versión de Ambar, las referencias disponibles consisten en un corto artículo (Baidoceda Espinoza 1985: iv-v) y un trabajo universitario más completo (Baidoceda Espinoza 1992).

bre y la Cultura Andina 1985: 18-39). La justificación de este particular interés reside en las características lingüísticas de ambos textos: como el de Chayanta, pero en un grado todavía mayor en el caso del de Manás-Huancapón, se trata de textos dialectalmente heterogéneos. Los sometemos pues a un análisis esencialmente lingüístico, que nos permite llegar a un triple resultado: la solución del problema de la filiación de todas las versiones del ciclo de Atawallpa; la presentación de las principales etapas de la historia de dicho ciclo, y por fin la reconstitución —a grandes rasgos, evidentemente— de la fisonomía de lo que llamaríamos las versiones primitivas de la muerte de Atawallpa.

Antes de resumir este análisis lingüístico, quisiéramos presentar sucintamente los indicios extralingüísticos, recogidos en los textos de Manás-Huancapón y Llamellín, que nos indujeron a plantear el problema del origen común de las versiones peruanas y bolivianas.

ALGUNOS INDICIOS EN FAVOR DEL ORIGEN COMÚN

Cuando se observa las obras de Manás-Huancapón y Llamellín, sorprende la coexistencia en su seno de elementos muy heteroclitos, unos visiblemente muy antiguos, otros con toda evidencia mucho más recientes. A veces, se descubren semejanzas propiamente asombrosas con el texto de Chayanta. Así, en Llamellín, uno de los protagonistas, designado como el *amawta*, adopta actitudes y pronuncia palabras que recuerdan infaliblemente las de un personaje central de la obra de Chayanta y de las versiones bolivianas en general, el sumo sacerdote Waylla Wisa.

Estas semejanzas no deben ocultar las divergencias considerables que separan los textos de Manás-Huancapón y Llamellín del de Chayanta y los dos primeros entre sí. Sin embargo, por más importantes que sean tales divergencias, no permiten descartar la hipótesis de un origen común. En efecto, si observamos minuciosamente varias de ellas, tenemos la impresión de que resultan de una intervención reciente. Tomaremos un ejemplo sacado de la obra de Manás-Huancapón. Vemos al Inca esforzarse, con la ayuda de sus dignatarios, en descifrar un libro que le remitieron los Españoles (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura andina 1985: 110). Si nos contentamos con las réplicas en castellano, no cabe duda ninguna sobre la naturaleza de dicho libro, pues es designado con el nombre de “evangelios”. Sin embargo, cuando lo manipulan, los familiares del Inca emplean una expresión quechua cuyo sentido, aunque bastante oscuro, parece muy distinto. Las versiones

peruanas bilingües están literalmente plagadas de errores, lo que dificulta su comprensión, y la expresión que acabamos de mencionar ilustra perfectamente esta dificultad. Afortunadamente, aparece varias veces en el texto, lo que hace posible una comparación que permite reconstituir su forma original. Proponemos *kay yuraq pampapi chichi kurusina llastasqa*, que traduciríamos “esta superficie blanca embadurnada con un hervidero de gusanos”. Pues bien, en todas las versiones bolivianas, durante una entrevista preliminar, los Españoles remiten un mensaje al emisario de Atawallpa, y éste lo da sucesivamente a sus familiares para que intenten descubrir su significado. Los caracteres trazados en el papel provocan una perplejidad general, y son comparados a una serie de objetos, entre los cuales un hervidero de insectos. En conclusión, la escena de la obra de Manás-Huancapón es a todas luces la consecuencia de la confusión de dos episodios, ambos presentes en las versiones bolivianas, el del desciframiento del mensaje y el de la presentación de la Biblia a Atawallpa. Esto es sólo un ejemplo de un resultado más general: ciertas divergencias entre los textos de Manás-Huancapón o Llamellín, por una parte, y de Chayanta, por otra parte, provienen de la transformación de los primeros. Más significativo todavía, si intentamos imaginar como éstos se presentaban antes de la alteración, nos acercamos a la obra de Chayanta. Tal es la conclusión que nos faculta para plantear de nuevo el problema del origen común de las diferentes versiones del ciclo de Atawallpa.

LA HETEROGENEIDAD DIALECTAL DE LOS TEXTOS DE MANAS-HUANCAPON Y LLAMELLIN

Como el de Chayanta, los textos de Manás-Huancapón y Llamellín son dialectalmente heterogéneos. Sin embargo, no abarcan los mismos componentes dialectales que la obra boliviana. En ésta, no encontramos rasgo que sea totalmente ajeno al conjunto llamado –según una terminología que parece hoy comúnmente aceptada– quechua 2C o quechua 2 meridional (sierra surperuana, Bolivia, región de Santiago del Estero en Argentina). En las versiones de Manás-Huancapón y Llamellín, en cambio, al lado de rasgos exógenos específicos del grupo quechua 2C, observamos rasgos locales, característicos del conjunto llamado quechua I que se extiende en la sierra central peruana.

La heterogeneidad dialectal de estos dos textos, además de ser un indicio de peso en favor de la tesis de la unicidad de origen del ciclo de la muerte de Atawallpa, nos sugiere que este origen, desde el punto de vista geográfico, podría identificarse con la sierra sur-peruana. En efecto, sabemos ahora que las versiones peruanas centrales y las bolivianas tienen en común

rasgos característicos del quechua 2C. Sin embargo, antes de afirmar que los textos de Manás-Huancapón y Llamellín provienen efectivamente de la zona sur-peruana, es necesario asegurarnos de que en ellos los rasgos del quechua 2C son más antiguos que los del quechua 1.

ANTERIORIDAD DE LOS RASGOS QUECHUA 2

Al parecer, la anterioridad de los rasgos del quechua 2C no admite discusión: el componente quechua 1, por ser el componente autóctono de los textos de Manás-Huancapón y Llamellín, es necesariamente más reciente que el componente exógeno quechua 2. Sin embargo, no queremos contentarnos con deducciones teóricas cuando existen posibilidades de confrontarlas con la observación. Esta confirma la antigüedad de los rasgos del quechua 2. Nos limitaremos al ejemplo más significativo, el del morfema indicador del caso acusativo. A este respecto, si predomina, tanto en la versión de Manás-Huancapón como en la de Llamellín, la variante moderna *-ta* de dicho morfema, notamos la presencia minoritaria de su variante arcaica *-kta*. Esta última aparece en dos contextos. Uno es la fórmula ritual *Ima-kta-mi kamachima-nki kunan punchaw?* (¿Que me ordenas hoy?), que cualquier protagonista indígena de la obra de Manás-Huancapón pronuncia cuando llega delante del Inca. Aunque observamos un morfema *-ma-* de “primera persona objeto” característico del quechua 1, los dos últimos términos de la fórmula (*kunan punchaw*: “hoy”) son ajenos a este conjunto dialectal —lo comprobamos en Huancapón, cuando nos dimos cuenta de que el propio ensayador desconocía su significado— y al contrario pertenecen al léxico básico de las hablas meridionales. La variante arcaica del acusativo aparece también, tanto en el texto de Llamellín como en el de Manás, en composición con la expresión *tiqsi muyu* que designa la superficie de la tierra. En efecto, en el primero, encontramos la secuencia “tiesemuyocta” (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 27) y en el segundo las secuencias “Tissi moyocra” y “ticsi moyocta” (*ibid.*: 105 y 112). Las diferencias entre estas tres formas resultan a todas luces de errores de copistas, que no nos impiden reconstruir la forma original *tiqsi muyu-kta*. Dicha expresión, que pertenece indiscutiblemente al léxico quechua 2C, no está mencionada por ningún diccionario relativo a un dialecto del quechua 1. En resumidas cuentas, en los dos casos mencionados, la presencia del arcaísmo *-kta* está estrechamente relacionada con rasgos dialectales de procedencia quechua 2C.

En conclusión, las versiones peruanas, al menos las de Manás-Huancapón y Llamellín, provienen de la zona quechua 2C, o sea de “más al sureste”.

Ahora bien, habíamos inferido de nuestro estudio de las versiones bolivianas que éstas, por su parte, venían de una zona situada “más al noroeste” de Cusco. Esto significa que los orígenes de las versiones peruanas y bolivianas coinciden especialmente. Aunque importante, este resultado es sólo un elemento de la demostración: queda por verificar que los orígenes coinciden también temporalmente. Con este fin, nos basaremos en el texto de Llamellín, que posee una característica de especial interés: su ortografía particularmente arcaica.

LA ORTOGRAFIA DEL TEXTO DE LLAMELLIN

Los rasgos ortográficos conservadores no faltan en las diferentes versiones de la muerte de Atawallpa, al menos en las que se presentan en una edición que respeta la grafía original de los cuadernos de ensayos. Desde este punto de vista, podríamos reprochar a Jesús Lara su decisión catastrófica de transcribir el manuscrito de Chayanta, hoy probablemente perdido para siempre, en un sistema ortográfico moderno, privándonos así de una referencia indispensable y de una fuente considerable de indicios. En lo que se refiere al texto de Llamellín, su originalidad reside en que los rasgos arcaicos son sistemáticos, mientras son excepciones en los demás textos. Dos de ellos resultan particularmente significativos, el uso de la letra *y* para transcribir el sonido vocal [i] en inicial de palabra, y el empleo de las letras *gua* para transcribir la sílaba [wa]. Estas notaciones desaparecieron respectivamente al final del siglo XVIII y al principio del siglo XIX, en lo que a textos quechuas se refiere⁴, y de esto inferimos que el texto de Llamellín, en su forma escrita, no puede ser posterior al final del siglo XVIII. Pero no es aventurado pensar que es en realidad notablemente más antiguo. En efecto, si las notaciones arcaicas persistieron hasta una fecha relativamente tardía, muy pronto sufrieron la competencia de las notaciones modernas. Así, el uso de la letra *i* en inicial de palabra es frecuente a partir de mediados del siglo XVII. Por otra

4. Sabemos que las dos notaciones permanecieron más tiempo en la ortografía española que en la del quechua. Así, por ejemplo, la *y* inicial que transcribe un sonido vocálico se encuentra hasta comienzos del presente siglo en escritos especializados, particularmente en el ámbito jurídico. Sin embargo, para la demostración que estamos llevando a cabo, las referencias a textos quechuas son las únicas válidas. Las buscamos en la magnífica bibliografía de las lenguas aymara y quechua de Paul Rivet y Georges de Créqui-Montfort (1951-1956). En esta obra, no encontramos un solo ejemplo de *y* inicial transcribiendo una vocal que fuera posterior al final del siglo XVIII.

parte, es importante observar que las notaciones arcaicas afectan tanto al componente quechua 1 como al componente quechua 2C, ya que aparecen en términos que pertenecen propiamente al léxico quechua 1, como por ejemplo el imperativo *ayway* (“vete”), muy frecuente en las órdenes dirigidas por el Inca a sus servidores y escrito “aiguai”. Desconocido en quechua 2C, que no usa sino la variante *riy*, este verbo, a todas luces, no pudo ser incorporado al texto antes de la fase final del viaje que llevó éste a Llamellín. Por ende, el fechado que proponemos se aplica a un estado ya tardío de la obra, lo que significa que la versión original es sensiblemente más antigua. En resumidas cuentas, si generalizamos este resultado a todas las versiones peruanas centrales, su origen parece coincidir con el de las versiones bolivianas, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo.

COMPROBACION DEFINITIVA DEL ORIGEN COMUN DE LAS VERSIONES PERUANAS Y BOLIVIANAS

Pensamos que con lo que acabamos de exponer la tesis del origen común de las diferentes versiones del ciclo de Atawallpa ya tiene una innegable consistencia. Consideramos que esta tesis quedaría definitivamente demostrada si pudiéramos poner de manifiesto una correlación entre la antigüedad de un episodio —en otros términos su pertenencia a lo que llamaríamos una “versión primitiva” o, por el contrario, su incorporación reciente—, por una parte, y el dialecto en el cual está escrito, por otra parte. Empezar tal comprobación en una versión recogida en Bolivia, inclusive la de Chayanta, hubiera sido casi imposible: en los textos de este país, los rasgos autóctonos y exógenos corresponden al mismo conjunto dialectal, el conjunto quechua 2C y, por consiguiente, resulta difícil distinguirlos. Las versiones peruanas no presentan semejante dificultad. Entre ellas, escogimos la de Manás-Huancapón, que se caracteriza por la distinción más neta entre rasgos autóctonos (quechua 1) y exógenos (quechua 2C).

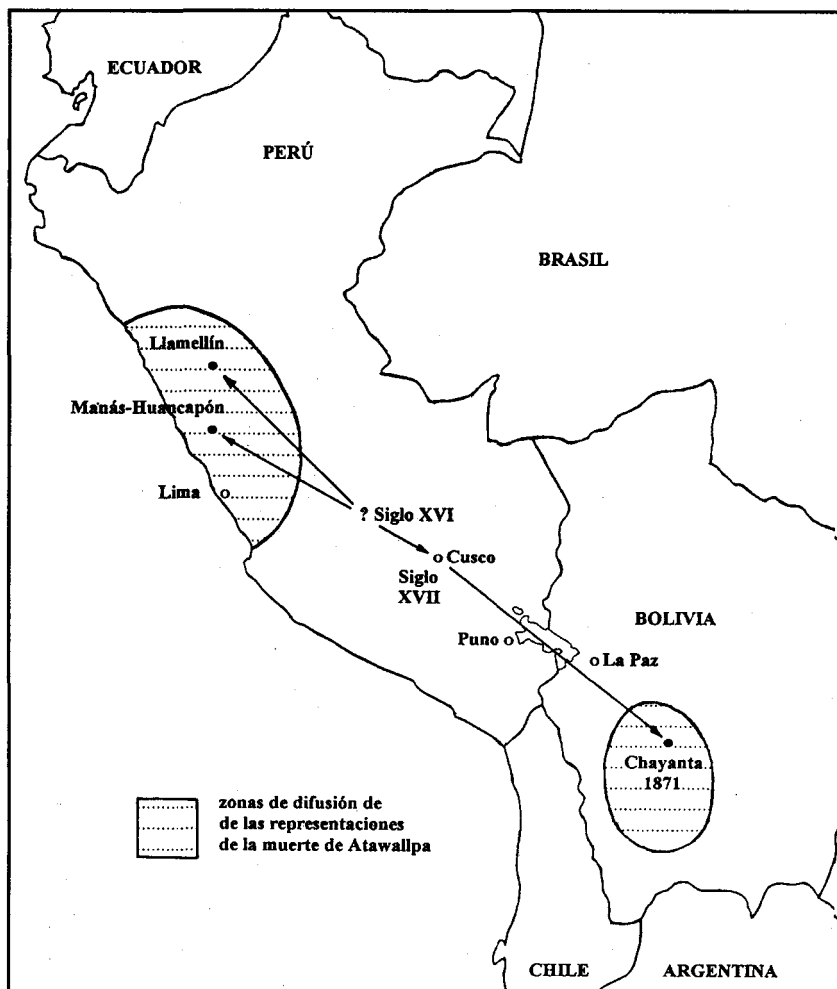
El análisis confirma que los trozos que presentan semejanzas notables con las secuencias homólogas de la obra de Chayanta conservan huellas del quechua 2C; por el contrario, los trozos que sufrieron visiblemente una intervención reciente aparecen escritos en una lengua casi uniforme que se puede asimilar al quechua 1. Nos limitaremos a un solo ejemplo. Existe en la obra de Manás-Huancapón una escena en la cual un familiar del Inca, Wayra Chaki (“pies de viento”), relata a su monarca la visita que efectuó al campo español (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultural Andina 1985: 106-107). Existe en la obra de Chayanta una escena homóloga; en ella, vemos al

sumo sacerdote, Waylla Wisa, exponer la visión que en su sueño recogió de los Españoles (Lara 1957: 86-88). Sin embargo, aparecen marcadas diferencias. Wayra Chaki, por ejemplo, describe, no sólo a los Españoles, sino también a los Negros, a quienes presenta como gente de cuerpo quemado. En una bonita imagen, dice que cuando bailan de noche, al claro de luna, sólo se distinguen sus dientes y sus ojos. Pues bien, este trozo, que a todas luces resulta de la reelaboración de una secuencia primitiva, aparece lleno de términos específicos del quechua I y desconocidos en quechua 2C.

De esta comprobación, deducimos el origen común de las versiones peruanas y bolivianas, lo que nos permite completar en el mapa las etapas de la obra de Chayanta con el recorrido de las de Manás-Huancapón y Llamellín (página siguiente). La comunidad de origen de estas tres versiones no significa –insistimos en este aspecto– que ellas provengan de un **texto** único. Si la filiación textual de las versiones bolivianas no nos parece dudosa, por haber divergido estas versiones en una época relativamente tardía (fines del siglo XVIII o comienzos del XIX), en cambio no existe ningún indicio en favor de la filiación textual de las versiones peruanas y, *a fortiori*, del ciclo en su totalidad. El elemento decisivo es la fecha de aparición de los cuadernos manuscritos. Ya indicamos que esta fecha no podía ser posterior al final del siglo XVIII y que, probablemente, era sensiblemente anterior. Nuestra opinión es que se sitúa en el siglo XVII. Una aparición más antigua no nos parece posible, ya que el texto más conservador al nivel de la ortografía, el de Llamellín, no contiene ningún ejemplo de la notación arcaica *x* en lugar de la actual jota. De esto inferimos que, durante un período que groseramente puede ser estimado en un siglo, las versiones primitivas de la muerte de Atawallpa se perpetuaron sin el recurso de la escritura. Esta conclusión puede explicar las diferencias considerables que separan las versiones peruanas, comparadas con las que se observa entre versiones bolivianas. Siendo el tiempo de vida autónoma de las primeras muy superior al de las segundas, resulta lógico que se hayan diferenciado más. Pero esto no es lo más importante: **si la evolución de las versiones peruanas fue particularmente rápida durante el primer siglo de su existencia, se debió a un modo de transmisión exclusivamente oral.**

Hasta ahora, sólo mencionamos las versiones peruanas que calificamos de “centrales”. Podemos imaginar que, al llegar a la zona donde las encontramos actualmente, o sea el departamento de Ancash y sus inmediaciones, empezó a operarse un lento proceso de difusión hacia regiones limítrofes, siendo varias de ellas hispanohablantes, o al menos hispanizadas, como el actual departamento de La Libertad. Tal es, creemos, el origen de las versio-

EL RECORRIDO DE LAS VERSIONES DE CHAYANTA, MANAS-HUANCAPON Y LLEMELLIN



nes peruanas que clasificamos como “periféricas” y que son en gran parte versiones en Castellano.

LA FISONOMIA DE LAS VERSIONES PRIMITIVAS: INTENTO DE RE-CONSTITUCION

¿Es utópico pensar que se puede, no decimos ya reconstruir, sino tal vez tener una idea de las versiones primitivas? Aunque parezca presumido, creemos sinceramente que sí. Tomaremos otra vez como punto de partida de esta reflexión la heterogeneidad dialectal de ciertas versiones actuales de la muerte de Atawallpa, especialmente las de Manás-Huancapón y Llamellín. Hasta ahora, aprovechamos dicha heterogeneidad Para demostrar la tesis del origen común y, con este fin, nos fijamos en los episodios que tenían un homólogo en la obra de Chayanta. Quisiéramos ahora detenernos en dos series de episodios que no tienen equivalente en Chayanta. ¿Figuraban o no en las versiones primitivas? Para pronunciamos, nos basaremos en la correlación, cuya validez consideramos ahora establecida, entre la antigüedad de una secuencia y la presencia en su seno de rasgos del quechua 2C.

La primera serie de episodios se refiere a la guerra civil que opuso a Atawallpa y su medio hermano Waskar. Este enfrentamiento, totalmente ignorado en la obra de Chayanta, figura en cambio en varias versiones peruanas, especialmente las de Manás-Huancapón y Llamellín. El análisis de dichos trozos pone de manifiesto una indiscutible presencia del quechua 2C, lo que permite concluir que las escenas dedicadas a la lucha entre Waskar y Atawallpa existían en las versiones primitivas.

El mismo análisis desemboca en otro resultado, de alcance mucho más general: en la obra de Llamellín, Atawallpa ordena a sus dignatarios que aprisionen a Waskar, por haber huído éste con una de sus concubinas. Excediéndose en el ejercicio de sus poderes, los emisarios del Inca matan al fugitivo y presentan su cabeza a su soberano. Este tiene un movimiento de repulsión: rechaza bruscamente la cabeza y ordena a su *amawta* que resuscite a su medio hermano (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 20). Observamos que esta reacción tiene mucho que ver con la del rey Ispaña en la obra de Chayanta, descubriendo horrorizado la cabeza de Atawallpa esgrimida por Pizarro. Ahora bien, llama la atención que la primera de estas escenas, presente en las versiones peruanas y ausente en las bolivianas, sea original, y que la segunda, ausente en las peruanas y presente en las bolivianas, sea el resultado de una añadidura, como lo demostramos en

nuestro estudio de la obra de Chayanta. Nos permitiremos pues proponer una hipótesis: **la segunda no sería sino la transposición de la primera**. En otros términos, Atawallpa sería la reencarnación de Waskar, y el rey Ispaña la del propio Atawallpa. Si se confirmara esta hipótesis, no dejaría de ser muy significativa: tendríamos que admitir que la evolución de las obras del ciclo, al menos durante la época colonial, **fue en gran medida una evolución endógena**.

Aplicamos el mismo método a otra serie de escenas, presentes en las versiones peruanas y ausentes en las bolivianas. En esos episodios, Atawallpa consulta a dos adivinos que ofrecen la particularidad de llevar nombres de pájaros: Uqi Pisqu, literalmente “el pájaro gris”, y Waychaw (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 111-112). En este caso también, el sello inconfundible del quechua 2C nos asegura que dichas escenas son originales.

En resumidas cuentas, a falta de tener una idea precisa de las “versiones primitivas” de las cuales provienen las versiones actuales pero que más de cuatro siglos separan de aquéllas, no es aventurado querer dar de ellas una idea aproximada. Basta para esto tomar la obra de Chayanta e imaginarla afectada de las siguientes transformaciones: empezaría mostrando las relaciones conflictivas que opusieron a Waskar y Atawallpa; incluiría además las tentativas del Inca para enterarse de su destino, recurriendo a la sabiduría de sus adivinos los hombres-pájaros; por fin, desprovista de su escena final, terminaría con la muerte de Atawallpa y las lamentaciones del coro de *pallas* o *ñust'as*.

La presencia de dicho coro en todas las versiones modernas de la muerte de Atawallpa no deja lugar a dudas acerca de su existencia en las versiones primitivas. Obviamente, en éstas, la música desempeñaba un papel importante, bajo su forma coral, claro está, pero también instrumental, según podemos imaginar, sin hablar de la probable presencia, en este tipo de espectáculo, de un componente coreográfico.

Al nivel estilístico, no cabe duda de que las versiones primitivas de la muerte de Atawallpa recurrían a aquellos procedimientos característicos de la poesía quechua que identificamos en nuestro libro precedente, especialmente el paralelismo semántico. Los observamos en efecto, aunque en un grado menor que en los textos propiamente poéticos, en la gran mayoría de las obras contemporáneas, ya sean de procedencia peruana o boliviana. Sin embargo, las versiones primitivas se caracterizaban sobre todo por una serie de procedimientos específicamente teatrales que, si nos atenemos a las obras

disponibles, tienen en común una extrema formalización de los diálogos y de la acción.

En lo que se refiere a los intercambios entre protagonistas, esta formalización da lugar a lo que podríamos llamar protocolos dialogales, cuyo alto orado de complejidad, en las versiones primitivas, está atestiguado por las obras más similares a ellas. En el texto de Chayanta, dichos protocolos toman la forma de verdaderas fórmulas rituales, que abren obligatoriamente cualquier réplica dirigida por un personaje indígena a otro. A todas luces, el contenido de estas fórmulas no tiene nada que ver con la casualidad, ya que lo determinan a la vez la calidad del locutor y la de su interlocutor. En la obra de Manás-Huancapón, un ritual particularmente sofisticado y, a decir verdad, algo fastidioso para el espectador poco familiarizado con este tipo de teatro, rige los intercambios entre el Inca y sus dignatarios. El soberano peruano, en efecto, nunca dirige la palabra directamente a un súbdito: lo manda convocar por un personaje original llamado Wayra Chaki, literalmente “pies de viento”. Tanto Wayra Chaki como el protagonista convocado por el Inca se dirigen a éste mediante fórmulas estereotipadas: primero *Yayallay apullay inkallay* (“Inca, mi señor y padre”), y después *Imaktami kamachimanki kunan punchaw?* (“¿Qué me ordenas hoy?”).

Al nivel de la acción, el mismo formalismo da lugar a escenas repetitivas, entre las cuales las numerosas tentativas infructuosas para sacar al adivino Waylla Wisa de su letargo, cuando éste procura atraer visiones, o para descifrar el enigmático mensaje dejado por los Españoles, en la obra de Chayanta, son sin duda los ejemplos más típicos.

Por muy incompleta que sea nuestra reconstitución de las versiones primitivas de la muerte de Atawallpa, efectuada a partir de un análisis comparativo de las versiones modernas, algo ya nos consta: este teatro, cuyos rasgos poco a poco se precisan ante nuestros ojos, **no es un teatro de origen europeo.**

LOS TESTIMONIOS DE FREZIER Y ARZANS DE ORSUA Y VELA

Los resultados que acabamos de exponer, nos parece importante subrayarlo, fueron conseguidos sin recurrir a ninguna fuente exterior a las versiones de la muerte de Atawallpa. Creemos ahora necesario completar el análisis de estas versiones por el de las fuentes históricas disponibles. Las examinamos a lo largo de un viaje en el tiempo que nos lleva casi a la época de la

conquista. A decir verdad, fueron poquísimos los autores que nos proporcionaron testimonios sobre la escenificación de la muerte del Inca en el Perú colonial. Entre estos testimonios, tres sin embargo se destacan por su importancia decisiva. Los dos primeros, ambos brevísimos, son del siglo XVIII. Sus autores son respectivamente el viajero francés Amédée-François Frézier, que visitó el Perú y Chile de 1712 a 1714, y el historiador potosino Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, autor de la monumental *Historia de Potosí*.

Amédée-François Frézier (1716: 249-250) nos suministra dos informaciones de sumo interés. En primer lugar, menciona la presencia, entre los actores que representan la muerte de Atawallpa, de hombres vestidos de alas y plumas de cóndor. En ellos, reconocemos sin dificultad a los hombres pájaros Uqi Pisqu y Waychaw, a quienes el Inca pide que le presagien su futuro en la versión de Manás-Huancapón. Hemos indicado hace poco que los episodios en los cuales intervienen estos curiosos adivinos son originales, según se colige de la presencia significativa de rasgos específicos del quechua 2C. Estamos pues asegurados de que las representaciones actuales proceden de las que describió Frézier a principios del siglo XVIII, lo que da su plena significación a otra característica de las segundas. En éstas, si nos atenemos al testimonio del viajero francés, no sólo se excluía a los Españoles, sino los que se empeñaban en presenciar el espectáculo corrían el riesgo de perder la vida por un tiro de honda. Semejante exclusión quita toda legitimidad a los intentos de asimilación de las representaciones de la muerte de Atawallpa a las fiestas oficiales organizadas durante el virreinato. En efecto, valiéndose de un rasgo común, la presencia del personaje del Inca, varios autores pretenden convencernos de que su naturaleza profunda es idéntica. ¿Cómo podríamos creerlos, si en las unas se manifestaba una profunda ruptura étnica y social, y en las otras, al revés, un amplio consenso?

El segundo testimonio, el de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, presenta la particularidad de referirse a un acontecimiento mucho más antiguo que su autor, ya que ocurrió en 1555. En dicho año, según el historiador de Potosí, se celebraron en la ciudad minera fiestas grandiosas, durante las cuales fueron representadas tres obras teatrales sobre temas ligados al Perú prehispánico y una sobre la muerte de Atawallpa (Arzáns 1965: t. 1, 98). Muchos autores modernos invocan la diferencia de más de un siglo y medio que separa el acontecimiento de su relato por Arzáns para poner en tela de juicio la autenticidad del segundo. Por nuestra parte, tras un análisis minucioso de la *Historia de Potosí* en general, y del trozo dedicado a las festividades de 1555 en particular, concluimos que las fuentes del historiador potosino son apócrifas, como se suele afirmar, y que la muerte de Atawallpa se repre-

sentó efectivamente en el lugar y en el año indicados en su obra. Entre los indicios que nos permiten defender esta opinión, nos limitaremos aquí a exponer uno que nos parece muy significativo: refiriéndose a una de las numerosas ceremonias de 1555, una procesión de personajes disfrazados que encarnaban a los diferentes soberanos Incas, Arzáns precisa que “venían de dos en dos” (Arzáns 1965: t. 1, 96). Esta precisión remite evidentemente a la tesis del carácter diárquico de la dinastía incaica, tesis sustentada por varios cronistas a comienzos del período colonial y abandonada en la tercera parte del siglo XVI. En la época del cronista potosino, hacía más de un siglo que nadie presentaba a los Incas como una diarquía. Arzáns, por consiguiente, no pudo inventar la referida mención, cuya importancia estaba visiblemente lejos de sospechar.

EL ESLABON FALTANTE: LA MUERTE DE ATAWALLPA EN LA CRONICA DE WAMAN PUMA DE AYALA

El tercer testimonio es con mucho el más decisivo. Supera los dos primeros en tres puntos: data de comienzos del siglo XVII; se basa en observaciones directas que su propio autor efectuó en los decenios que precedieron la redacción de su obra; no es corto y aislado, sino cubre páginas enteras. ¿Será quizás extraído de alguna misteriosa crónica que se acaba de descubrir? En absoluto: su autor no es otro que el cronista Felipe Waman Puma de Ayala.

¿Cómo explicar entonces que este aspecto esencial de *Nueva corónica y buen gobierno* haya permanecido oculto durante casi el siglo que transcurrió desde el descubrimiento del manuscrito de Waman Puma? Esto no se debió a la voluntad deliberada del cronista, sino a su propensión natural e inconsciente a confundir los planos de la realidad y de su representación.

Al leer las páginas de *Nueva corónica* dedicadas a la conquista del Perú, muchas veces en efecto tenemos la impresión de que Waman Puma no nos presenta un episodio histórico, sino su escenificación. Así, cuando relata el asalto que lanzaron los Españoles contra el Inca y sus servidores, en Cajamarca, el cronista evoca el estruendo de las armas de fuego y el tintineo de los cascabeles: “y aci luego comensaron los caualleros y despararon sus alcabuses y dieron la escaramusa y los d[ic]hos soldados a matar yn[di]os como hormiga y despanto de arcabuces y rruydo de cascabeles y de las armas” (Guaman Poma 1936: 386). Cabe recordar que en la gran mayoría de las versiones actuales de la muerte de Atawallpa, un estrépito estalla en el mo-

mento del ataque y que, entre los instrumentos usados por los actores, figuran los cascabeles, cuya importancia en las fiestas indígenas está atestiguada por varios autores, especialmente Concolorcorvo (1946: 201).

Sin duda, este fenómeno no se limita al capítulo de la conquista. A este respecto, haremos un apunte de alcance general: una gran parte de los juicios sobre Waman Puma nos parecen oscilar entre dos posturas opuestas pero –al menos es nuestra convicción– igualmente estériles ya que ambas contribuyen a cerrar la posibilidad de una comprensión profunda de *Nueva corónica*. Los unos confían ciegamente en el testimonio del cronista indio. Los otros se burlan de esta confianza ingenua, pero rechazan en bloque este mismo testimonio. Pocos son los que advierten que Waman Puma, sin inventar nunca, aparece totalmente incapaz de separar la realidad de su expresión lírica o festiva.

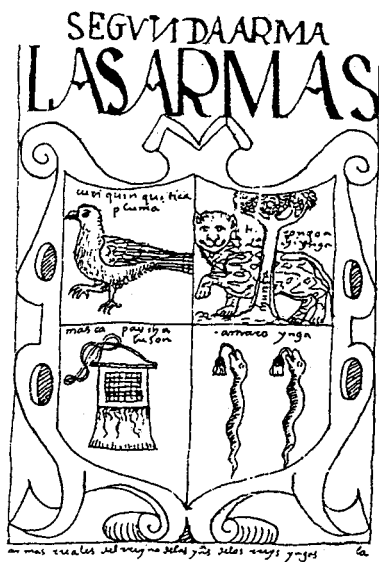
Mientras estábamos examinando con este espíritu la parte de la crónica de Waman Puma relativa a la conquista, nos llamó la atención una serie de convergencias asombrosas con varias versiones actuales del ciclo dramático de la muerte de Atawallpa. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, daremos a continuación algunos ejemplos de tales convergencias, entre las más significativas.

- en la mayoría de las versiones del ciclo de Atawallpa, figura una descripción de los Españoles, tal como aparecieron por la primera vez a los Indios. Estos, para describir a los recién venidos, recurren a las realidades sacadas de su propio universo: los Españoles tienen lana en la cara, llevan sandalias metálicas, etc. Una visión muy parecida resalta de la lectura de la crónica de Waman Puma (Guaman Poma 1936: 38 1).
- en las versiones bolivianas de la muerte de Atawallpa, el gran pontífice se llama Waylla Wisa. Este nombre recuerda el de *wallawisa*, que usa Waman Puma para designar al sumo sacerdote de los Incas, como lo demuestra el dibujo reproducido en la página siguiente (Guaman Poma 1936: 248). Los otros cronistas nunca emplean este término, excepto una vez Juan de Santa Cruz Pachakuti Yamki Sallqamaywa (Pachacuti Yamqui 1993: 215), con un sentido distinto además, y recurren al de *willaq umu*, que desconoce por su parte Waman Puma.
- en las versiones bolivianas de la muerte de Atawallpa, aparecen también a menudo varios atributos simbólicos de los Incas, entre los cuales figuran dos serpientes. Ahora bien, estas dos serpientes están presentes en *Nueva corónica*: Waman Puma las dibujó en un escudo que atribuye

EL INCA Y EL GRAN PONTIFICE WAYLLA WISA



LAS DOS SERPIENTES, ATRIBUTOS SIMBOLICOS DEL INCA



a los Incas y que está reproducido en la página siguiente (Guaman Poma 1936: 83).

Estos son unos pocos ejemplos de las numerosas huellas de la muerte de Atawallpa presentes en la crónica de Waman Puma. Otras huellas, no menos significativas, consisten en tres cortos poemas en quechua que tienen la particularidad de estar directa o indirectamente relacionados con la muerte del último Inca. Demostramos que son trozos de versiones primitivas del ciclo de Atawallpa. Uno de ellos, un *harawi* que el cronista atribuye Poma explícitamente al Inca durante su captividad (Guaman Poma 1936: 388), presenta semejanzas notables, tanto al nivel del fondo como al de la forma, con el “llanto de Atawallpa” de ciertas versiones actuales. Otro poema, llamado *hatun taki* en *Nueva corónica* (Guaman Poma 1936: 321), es de una importancia tal vez mayor: contiene referencias a varios miembros de la familia de Waman Puma, e inclusive al propio cronista, lo que nos induce a pensar que éste no pudo recogerlo en otra parte que en Sondondo, su pueblo natal. Ahora bien, Sondondo, como se sabe, situado en la provincia de Lucanas, **o sea en el pleno centro de la zona que sugerimos como lugar de nacimiento del ciclo de Atawallpa.**

Estudiada con el debido criterio la crónica de Waman Puma nos brinda así dos confirmaciones de vital importancia: 1) las representaciones de la muerte de Atawallpa nacieron en el siglo XVI. 2) surgieron en una zona situada alrededor del actual departamento de Ayacucho. A estos dos resultados esenciales, añadiremos un tercero: si varias reminiscencias de la muerte del Inca presentes en la obra del cronista indio evocan las versiones bolivianas modernas –ya mencionamos dos de ellas: el nombre Waylla Wisa y las dos serpientes–, otras en cambio remiten directamente a las versiones peruanas. En resumidas cuentas, además de situar la aparición del ciclo de Atawallpa en el espacio y el tiempo, *Nueva corónica* nos confirma también su unicidad de origen: era el “eslabón faltante” que buscábamos para acabar de reconstituir su historia.

¿UNA SUPERVIVENCIA PREHISPANICA?

Si creemos ahora innecesario insistir en el carácter profundamente autóctono de la tradición de la muerte de Atawallpa, desde su origen hasta nuestros días, quisiéramos para concluir esta presentación plantear el problema –que no se confunde con el precedente– de su posible origen **prehispánico**. En otros términos, sugerimos la posibilidad de que el ciclo de Atawallpa sea

una supervivencia del teatro prehispánico, teatro que desconocemos pero cuya realidad está atestiguada por varios cronistas, especialmente el Inca Garcilaso (1985: t. 1, lib. 2, cap. 27, 114). ¿Cómo podría ser, preguntarán algunos, si el acontecimiento escenificado es contemporáneo de la conquista y su escenificación, por ende, posterior? Este argumento no nos parece muy convincente: no existe ningún motivo para descartar la eventualidad de que los procedimientos dramáticos vigentes en el Perú prehispánico hayan sobrevivido a la conquista.

Después de reconstituir la fisonomía de las versiones primitivas de la muerte de Atawallpa, concluimos que sus características diferían profundamente de las del teatro europeo. Deseoso de comprobar esta primera orientación, emprendimos el examen de las teorías comúnmente invocadas por los que atribuyen a las representaciones actuales un origen hispánico. Concretamente, son dos: el supuesto parentesco con los espectáculos de *Moros* y *Cristianos* y la acción del clero misionero.

Antes de presentar sucintamente nuestros argumentos en contra de estas dos teorías, quisiéramos formular una observación previa, basada en la desigual extensión geográfica de las dos culturas, la española y la andina, que, *a priori*, pueden pretender haber inspirado las representaciones de la muerte de Atawallpa: si realmente fuera una tradición española la que engendró estas representaciones, podríamos esperar que haya suscitado espectáculos similares en todo el espacio hispano-americano. Pues bien, no solamente la realidad es distinta, como bien se sabe, sino diferencias esenciales separan la muerte de Atawallpa de las “danzas de la conquista” mesoamericanas, como lo demostró Nathan Wachtel en *La visión de los vencidos*.

Hablemos ahora de los *Moros* y *Cristianos*. Es innegable que atravesaron el Atlántico y que estuvieron presentes, como lo indicó Marcel Bataillon (1949: [1]-8), en el territorio peruano, antes de desaparecer, mientras queda vigente la tradición en México. Pero si intentáramos ir más allá de la simple semejanza de espectáculos que escenifican la lucha de dos bandos étnicamente y culturalmente diferenciados, buscaríamos en vano la menor convergencia de detalle con la muerte de Atawallpa. Así por ejemplo, una característica presente en todos los espectáculos de *Moros* y *Cristianos* es el reto, durante el cual se desafían los enemigos. No encontramos semejante reto en ninguna versión de la muerte de Atawallpa. Otra característica de los *Moros* y *Cristianos* es la reconciliación de los ex-enemigos, adhiriendo los primeros a la fe de los segundos después de su derrota. Pues bien, si en ciertas localidades andinas, Españoles e Incas se reconcilian alegremente después de la muerte

de Atawallpa –no olvidemos la dimensión lúdica de la representación–, se trata de un elemento exterior al espectáculo propiamente dramático: si nos atenemos a los textos, en ninguno de ellos, los Indios manifiestan la menor voluntad de adhesión al cristianismo o de reconciliación con sus vencedores.

Lo precedente basta para invalidar la otra hipótesis, la de una creación operada en una perspectiva evangelizadora. ¡Vaya teatro misionero el que nos presenta a un Atawallpa bautizado a pesar suyo, un Atawallpa que no manifiesta ningún signo, no decimos de adhesión, sino ni siquiera de curiosidad por la nueva religión que se le impone!

Además, si la aparición de las primeras representaciones de la muerte de Atawallpa no fue posterior a 1555 –según el testimonio de Arzáns de Orsúa y Vela, que todo, ya lo dijimos, nos induce a considerar fiable–, ¿cómo podríamos creer que un Español habría tenido entonces los conocimientos suficientes de la lengua quechua y de la cultura indígena como para concebir una obra aceptable para quienes tenían que representarla? Nos valemos de los trabajos de Franklin Pease (1992: [65]-76 y otros), que, al restablecer la versión primitiva de las primeras crónicas españolas, evidenció en sus autores una ignorancia crasa del país que acababan de conquistar, para excluir totalmente esta eventualidad.

CONCLUSION: ELEMENTOS PREHISPANICOS EN EL PERU ACTUAL

A medida que avanzábamos en este estudio, se afirmaba nuestra convicción: el teatro andino prehispánico no está muerto; sobrevive en las representaciones actuales de la muerte de Atawallpa. A decir verdad, este resultado podría sorprender si las representaciones de la muerte de Atawallpa fueran el único ámbito en el cual se manifestara una real continuidad –continuidad no significa identidad– entre la cultura andina prehispánica y contemporánea. Pero a todas luces no es así, y con esta observación quisiéramos concluir este artículo.

Tuvimos la oportunidad de evocar los procedimientos estilísticos, de origen indiscutiblemente prehispánico, que identificamos en nuestro libro sobre los poemas quechuas de *Nueva corónica y buen gobierno*. Es manifiesto que estos procedimientos sobreviven en la poesía andina contemporánea. Quisiéramos añadir que cuando preparamos el referido libro, no se habían publicado todavía varias obras importantes sobre el arte lírico andino actual, especialmente la primorosa antología *Urqkunapa yawarnin* de los hermanos

Montoya (1987). De haber dispuesto de ellas, no cabe duda de que nos hubiera parecido más evidente aún la continuidad entre las poesías prehispánica y moderna

Este resultado puede ser extendido al campo musical: valiéndose de varias prácticas musicales actuales, especialmente la utilización, todavía vigente, de la gama pentatónica, los d'Harcourt, a principios de nuestro siglo, demostraron en su magnífico trabajo que la música andina también se había desarrollado en gran parte sobre bases autóctonas. En particular, de la gama pentatónica notaban los d'Harcourt que si subsistía en el folclore de algunas regiones del continente europeo –el caso más significativo es el de Escocia– en cambio era totalmente desconocida en España (Harcourt, 1990: 130).

El importante ámbito de los tejidos fue por su parte explorado por varios investigadores como Verónica Cereceda (1978: 1017-1035) y, más recientemente, Teresa Gisbert, Silvia Arze y Martha Cajías (1987), que publicaron trabajos prometedores sobre este tema. Nos alegramos de observar que hace poco la cuestión ha despertado un interés nuevo, como lo demuestra el valioso libro de Gail Silvemian, *El tejido andino: un libro de sabiduría* (1994), y también dos números recientes de la *Revista andina* (10, 1, 1992 y 12, 2, 1994) dedicados en gran parte al mismo tema.

Por fin, no quisiéramos dejar de mencionar el campo de la medicina tradicional y de las prácticas curativas, en el cual queda mucho que investigar. Los estudios ya publicados dejan entrever que este tema resultara fructuoso para quien lo escoja.

Lejos de ser una tentativa aislada, nuestras investigaciones sobre el ciclo de la muerte de Atawallpa se inscriben pues en una perspectiva global, que consiste en evidenciar, puntualmente y tras minuciosas y laboriosas búsquedas, rasgos prehispánicos en la cultura andina actual. “Puntualmente”, dijimos, porque, evidentemente, no se trata de negar –sería grotesco– el peso enorme de la cultura hispánica. Pero tampoco podemos seguir a los que rechazan en bloque, y sin análisis previo, la simple idea de la supervivencia de elementos prehispánicos en determinados sectores. A los que adopten una postura tan alejada de la objetividad científica, pediremos incansablemente el discernimiento: aceptar la eventualidad de esta supervivencia no es proclamar que el Perú de los Incas se ha mantenido intacto hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFIA

ARES QUEIJA, Berta

1992 "Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente", *Revista de Indias*, 52, 195-196 ([231]-250), Madrid.

ARZANS DE ORSUA Y VELA, Bartolomé

1965 *Historia de la villa imperial de Potosí*, Brown University Press, Providence, R. I., USA.

BALDOCEDA ESPINOZA, Ana

1985 "Degollación del Inca Atawallpa en Ambar", *Crónica cultural*, 5, 250 (iv-v), Lima.

1992 "*La degollación del rey Inca Atahualpa*", *códice bilingüe (quechua-español)*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Lingüísticas, Lima.

BALMORI, Clemente Hernando

1955 *La conquista de los Españoles y el teatro indígena americano*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán.

BATAILLON, Marcel

1949 "Por un inventario de las fiestas de Moros y Cristianos: otro toque de atención", *Mar del Sur* 2, 8 ([1]-8), Lima.

CERECEDA, Verónica

1978 "Sémiologie des tissus andins: les *talegas* d'Islluga", *Annales. Économies; Sociétés; Civilisations*, 33, 5-6 (1017-1035), París.

CONCOLORCORVO [BUSTAMANTE, Calixto]

1946 *El Lazarillo de ciegos caminantes*, Espasa-Calpe argentina, Buenos Aires.

FREZIER, Amédeé-François

1716 *Relation du voyage de la mer du sud aux cotes du Chily et du Pérou; 1712, 1713 et 1714*, Jean-Geoffroy Nyon, París.

GISBERT, Teresa, ARZE, Silvia, CAJIAS, Martha

1987 *Arte textil y mundo andino*, Gisbert, La Paz.

- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
 1936 *Nueva coronica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*,
 Université de Paris, Institut d'Ethnologie ("Travaux et mémoires
 de l'Institut d'Ethnologie", 23), Paris.
- HARCOURT, Raoul y Marguerite d'
 1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*, Occidental Petroleum
 Corporation of Peru, Lima.
- HUSSON, Jean-Philippe
 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Punta de
 Ayala; de l'art lyrique de cour aux chants et danses populaires*,
 L'Harmattan ("Ethnolinguistique amérindienne"), Paris.
 1997 *Une Survivance du théâtre des Incas: le cycle dramatique de la
 mort d'Atawallpa*, Universidad Paris 3, Paris.
- INCA GARCILASO DE LA VEGA
 1985 *Comentarios reales de los Incas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- LARA, Jesús
 1957 *Tragedia del fin de Atawallpa*, Imprenta Universitaria, Cocha-
 bamba.
- MENESES MORALES, Teodoro
 1987 *La muerte de Atahualpa. Drama quechua de autor anónimo*,
 Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- MILLONES, Luis
 1988 *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes
 peruanos*, Fundación Friedrich Ebert, Lima.
- MOLINIE-FIORAVANTI, Antoinette
 1988 "Sanglantes et fertiles frontières. À propos des batailles rituelles
 andines", *Journal de la Société des Américanistes*, 74 ([49]-70),
 Paris.
- MONTOYA, Rodrigo, Luis, Edwin
 1987 *La sangre de los cerros / Urqkunapa yawarnin. Antología de la
 poesía quechua que se canta en el Perú*, Centro Peruano de
 Estudios Sociales / Mosca Azul Editores / Universidad Nacional
 Mayor de San Marcos, Lima.

- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz
 1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* [estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier], Institut Français d'Etudes Andines / Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas ("Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines", 74; "Archivos de historia andina", 17), Lima/Cusco.
- PEASE G. Y., Franklin
 1992 "Las primeras versiones españolas sobre el Perú *Colonial Latin American Review*, 1, 1-2 ([65]-76), New York.
- RIVET, Paul, CREQUI-MONTFORT, Georges de
 1951-1956 *Bibliographie des langues aymara et kicua*, Université de Paris, Institut d'Ethnologie ("Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie", 51), París.
- VI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA
 1985 *Dramas coloniales en el Perú actual*, Universidad "Inca Garcilaso de la Vega", Facultad de Ciencias Sociales, Lima.
- SILVERMAN, Gail P.
 1994 *El tejido andino: un libro de sabiduría*, Banco Central de Reserva del Perú, Fondo editorial, Lima.
- VELLARD, J., MERINO, Mildred
 1954 "Études sur le lac Titicaca. VI. Bailes folklóricos del Altiplano", *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 4 ([59]-132), París / Lima.
- WACHTEL, Nathan
 1971 *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*, Gallimard ("Bibliothèque des histoires"), París.