

RESEÑAS

TEODORO L. MENESES, *Teatro quechua colonial/Antología*, Lima, Ediciones Edubanco, 1983. 594 p.

Con el objeto de coadyuvar en la catequización del indígena durante la época colonial fueron compuestas en quechua obras dramáticas de contenido religioso. La estructura teatral de origen español utilizada combinaba los esquemas técnicos de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Calderón influye, además, a nivel estilístico de una manera peculiar. El teatro catequístico adoptó una forma culta, académica o erudita y otra de rasgos populares. Adicional al interés religioso se encontraba el propósito ideológico relativo a la estabilidad del régimen español en la Colonia y que en el escenario insistía en la aceptación del sistema colonial, en la resignación al trabajo penoso y a la pobreza, en la difusión del concepto providencialista de la historia, etc. Diversos factores nativos (idioma, canciones, personajes, motivos, leyendas, ambientación, componentes de teatro indígena) sirvieron de vehículo a las historias piadosas y a la propaganda ideológica.

Aparte del drama misionero, se cultivó otro tipo de teatro en quechua que tenía carácter histórico y legendario e involucraba patrones formales e ideológicos similares al de catequización.

Las formas teatrales y parateatrales producidas por el mundo indígena con independencia del influjo hispano durante la colonia son escasamente conocidas. Sin embargo, su presencia se hace patente en el teatro quechua misionero y en el histórico y legendario elaborados de acuerdo con el proyecto de dominación colonial,

La selección que presenta *Teatro quechua colonial* recoge ejemplares que ilustran las corrientes de influencia de interés españoles.

Teodoro L. Meneses es un investigador de amplia trayectoria en el terreno de la literatura quechua y su antología y traducción, recientemente publicada, es un importante aporte al conocimiento de la materia. Las piezas de índole religiosa antologadas comprenden *El hijo pródigo*, *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, *Usca Paucar* y *El pobre más rico*. Del grupo legendario e histórico se incluye *Apu Ollantay* y *Tragedia del fin de Atahualpa*.

Poniendo en juego una gran imaginación para lo espectacular, Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo, escribió *El hijo pródigo* a mediados del siglo XVII según modelos peninsulares y con orientación erudita. Basándose en la parábola bíblica traza una alegoría ambientada en los Andes y rica en referencias autóctonas (nombres de personajes, alimentos, topónimos, vestuario, utilería, música, etc.).

El auto sacramental sobre el *Rapto de Proserpina*, obra también de El Lunarejo (c. 1644) es una alegorización del relato mitológico greco-latino. Mediante el proceso alegórico se expone la lucha entre el demonio (Plutón) y Cristo (Endimión) por la posesión del alma (Proserpina), hija de la Iglesia (Ceres). El triunfo de Endimión, finalmente, se verá apoyada en el sacramento de la Eucaristía. Tanto el mito como los personajes aparecen en un ambiente andino y con reminiscencias del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. La primera jornada comienza con un prólogo apositivo en boca de Plutón; en consecuencia, los antecedentes de la acción son revelados al espectador, así como los equivalentes de las figuras alegóricas y el sentido general del sistema alegórico.

Usca Paucar, escrito entre los siglos XVII y XVIII, pertenece al tipo de teatro erudito fuertemente influido por la técnica del auto sacramental de Calderón. La determinación del texto principal enfrenta numerosas dificultades; aunque por referencias se sabe que existieron varios textos, lo efectivamente conocido acerca del particular es sumamente escaso. Como obra de tema mariano, expone la salvación milagrosa de Usca Paucar, quien había pactado con el demonio.

Para *Apu Ollantay*, drama de tendencia culta, se sigue el texto publicado por Tschudi en 1853. Meneses, apoyándose en José de la Riva-Agüero y en Jorge Basadre, propone una nueva hipótesis relativa al autor y datación de la obra: Don Vasco de Contreras Valverde, clérigo cusqueño que vivió en esta ciudad entre 1640 y 1652 y que llegó a ser rector de la Universidad de San Marcos, habría compuesto por estos años el drama tomando como referencia un supuesto auto sacramental del padre Blas Valera en el cual el rebelde Ollantay habría servido para ilustrar la temática religiosa de perdón. En síntesis, formación por etapas y participación múltiple en la elaboración del texto.

En cuanto a *El pobre más rico*, Meneses sostiene la disyuntiva autoral entre Gabriel Centeno de Osma y El Lunarejo, inclinándose por el último. El texto desarrolla un tema mariano y refleja notable influencia calderoniana. Esta obra y el *Usca Paucar* son variantes de una misma historia. Los parlamentos iniciales del demonio en ellas y en *El Rapto de Proserpina* manifiestan abundantes similitudes.

La *Tragedia del fin de Atahualpa* es una versión acerca de la muerte del inca examinada en términos trágicos, tal como señala el título, y con una concepción fatalista. Pese a la fuerte crítica ejercida contra las acciones de los españoles, el carácter fatalista que se atribuye al proceso histórico justifica la colonización, pues la explica como algo predeterminado, inevitable. Como poema dramático de intensos elementos vernaculares no se ciñe a la estructura del teatro español, caso contrario al del resto de obras antologadas.

El libro incluye también notas sobre problemática textual, paternidad, datación, quechuismos, que permiten cierta orientación al lector.

Cabe objetar el que la edición no sea bilingüe, ya que esta carencia limita ostensiblemente la utilidad de trabajo. De otro lado, la dureza de la traducción y las increíbles fallas de estilo constituyen un penoso acopio de dificultades para la lectura.

Eduardo Hopkins R.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos