

LA SINTAXIS BASICA DEL TEATRO: ENSAYO COMPARATIVO DE DOS TRADICIONES DRAMATICAS SOBRE LA PRISION Y MUERTE DE ATAHUALLPA

Betty Osorio de Negret

Universidad de Purdue (U.S.A.)

Este ensayo intentará poner en contacto dos tradiciones dramáticas distanciadas por la geografía y la cronología. Se trata de las tradiciones indígenas peruanas alrededor de la prisión y muerte del Inca Atahuallpa que aparecieron desde los momentos más tempranos de la conquista, y la obra del dramaturgo inglés Peter Shaffer que lleva el título *The Royal Hunt of the Sun* (*La real cacería del sol*). La Compañía Nacional de Inglaterra puso la pieza anterior en escena para el festival Chichester de 1964 haciéndola internacionalmente famosa¹. Al establecer un puente entre producciones dramáticas tan alejadas se pretende poner en evidencia la manera cómo trabajan algunos de los elementos que integran el lenguaje dramático. Este lenguaje está constituido en su parte más básica por un discurso visual al cual se superpone un discurso literario y un discurso sonoro que vienen a integrarse para formar un lenguaje total. Separando estos tres discursos so-

1 Peter Shaffer, *The Royal Hunt of the Sun* (Nueva York-Londres: Samuel French, Inc., 1964). Citaré de esta edición indicando entre paréntesis el apellido del autor y la página.

lo como método práctico, pues reconocemos que en una pieza determinada forman una identidad indisoluble, tenemos que el discurso literario está altamente condicionado por elementos geográficos e históricos. Debido a ello este discurso funciona más a nivel de nuestras experiencias culturales. Por otra parte los discursos visual y musical están menos sujetos a mutaciones y su código de comunicación funciona más a nivel de nuestras experiencias como especie humana. Estos dos discursos pueden por eso penetrar fácilmente regiones más profundas de la mente a menudo pobladas por mitos y leyendas. La comparación que haremos a continuación de los lenguajes dramáticos de estas piezas puede darnos una idea de la manera cómo operan algunos elementos de la sintaxis visual del teatro.

LOS DISCURSOS LITERARIOS

Para el desarrollo del discurso literario, la obra de Shaffer se basa en la versión histórica de los acontecimientos presentada por cronistas españoles y luego recogida en la obra de Prescott *The Conquest of Peru*, pero se toma algunas libertades poéticas para acentuar las personalidades, especialmente de Atahuallpa, de Pizarro y del intérprete Martín. El discurso literario de Shaffer describe los planes y la exploración que los españoles hicieron de la costa pacífica de Sur América, la invasión del Perú, el contacto con la civilización inca y finalmente la prisión y muerte del Inca Atahuallpa. Los puntos culminantes de la acción son la celada que conduce a la prisión de Atahuallpa y de sus seguidores y la muerte del Inca. Existe además una acción secundaria que complementa la anterior y se basa en el hecho histórico de que entre Francisco Pizarro y el Inca Atahuallpa existía una corriente de simpatía. Este sentimiento es llevado aquí hasta el punto de una profunda amistad y más aún de una profunda admiración de Pizarro por el Inca y todo lo que él representa. El conflicto de Pizarro es decidirse entre su amor y respeto por el Inca y sus ambiciones de riqueza. Lo primero lo llevaría a poner en libertad al hijo del sol y arruinar por completo su empresa militar y la segunda lo llevaría a ser el hombre más rico del mundo, pero a traicionar sus sentimientos.

En el Perú y en Bolivia durante largo tiempo han florecido tradiciones teatrales que ponen en escena el momento traumático de la conquista y la muerte del último de los emperadores. Hay noticias de estas tradiciones tan temprano como en el año 1555, fecha en la cual Nicolás Martínez de Arzánz y Vela² asistió en la ciudad boliviana de Potosí a representaciones que trataban este tema (Osorio, p. 142). La mayoría de estos dramas son anónimos y solo se conoce el nombre de sus recopiladores y copistas. Tenemos noticia más o menos de ocho, pero muchos más deben existir. Para nuestro propósito nos referimos a tres de ellos. La pieza publicada por Clemente Hernando Balmori con el título *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*³ que se representa en la ciudad boliviana de Oruro. La pieza descrita por Richard Schaedel en su artículo "Representación de la muerte del Inca Atahuallpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otuzco"⁴ que se representa en la ciudad peruana de Otuzco. Finalmente, la pieza descubierta y publicada por Jesús Lara con el nombre de *Tragedia del fin de Atahuallpa*⁵, que pertenece a la tradición teatral de la provincia de Chayanta, Bolivia. Las piezas anteriores no siguen los hechos históricos en forma rigurosa y tratan más bien de interpretar en forma mítica los acontecimientos de la conquista y de la muerte del Inca. Dentro de este marco mítico, el personaje del Inca puede estar refiriéndose a Atahuallpa, pero también a Tupac Amaru y a José Gabriel Tupac Amaru quienes al igual que el primero fueron ejecutados públicamente por la justicia española. Los puntos culminantes de estos dramas son la prisión y finalmente la eje-

2 Betty Osorio, "Las manifestaciones dramáticas de los incas: orígenes y evolución", Tesis Universidad de Illinois, 1983. Citaré de este trabajo indicando entre paréntesis el apellido y la página.

3 Clemente Hernando Balmori, *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano* (Tucumán: Universidad Nacional, 1955). Citaré de esta edición indicando entre paréntesis el apellido y la página.

4 Richard Schaedel, "La representación de la muerte del Inca Atahuallpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta de Otuzco", *Escena*, 8 (1957). Citaré de esta edición indicando entre paréntesis el apellido y la página.

5 Jesús Lara, *Tragedia del fin de Atahuallpa. Monografía y traducción* (Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957). Citaré de esta edición indicando entre paréntesis el apellido y la página.

cución del Inca. Los temas que alimentan estas acciones son el de la ambición y el de la incomunicación entre las dos culturas.

Las acciones presentadas por el drama inglés y por las obras andinas coinciden en algunos puntos históricos como nombres de personajes y algunos acontecimientos bien divulgados por los cronistas de la conquista, pero la semejanza del discurso literario termina allí. La obra de Shaffer, basada en las crónicas españolas y en una visión occidental de los acontecimientos, hace gran énfasis en las interpretaciones morales de la conquista a través de personajes como el intérprete Martín y de Pizarro. Es un mundo esencialmente de humanos con sus conflictos y sus dudas. El Inca es visto a través de la perspectiva de Pizarro y nunca en función de su propio mundo. El universo que aparece en los dramas indígenas es un mundo mítico y litúrgico en donde todo ocurre en medio de presagios y de augurios. El Inca es siempre un ser por encima de los hombres y nunca duda o siente temor, sus acciones están llenas de solemnidad y de un sentido de lo divino. Los españoles aparecen como unas criaturas desdibujadas y sanguinarias que en ocasiones solo mueven los labios sin que ningún sonido se haga perceptible (Osorio, pp. 162-164). Más que dramas al estilo europeo estructurados alrededor de un conflicto, de un clímax y de un desenlace, se trata de oficios litúrgicos cuyos resultados son conocidos de antemano. Es algo así como la pasión y muerte del Inca y de su imperio representada para despertar en el indígena un sentimiento de temor religioso ante las fuerzas que rigen su destino. En este sentido la relación con la tragedia griega se hace evidente.

Si la conexión entre las piezas andinas y la inglesa se presenta solo de una manera tenue a nivel del discurso literario, otra cosa muy distinta ocurre cuando observamos la puesta en escena de las piezas. En una pequeña introducción a su drama, Shaffer dice que se propone crear un espectáculo lleno de magia y de apariciones fantásticas un teatro total que pueda transportar al público a un mundo mítico (Shaffer, p. 4), y es aquí en donde se establece un puente de comunicación con las piezas pertenecientes al ciclo indígena de Atahuallpa. El impacto que se busca causar en el público se debe grandemente al uso de los recursos visuales del teatro. Las luces, la coreografía, los mo-

vimientos y gestos de los actores y el escenario están diseñados para crear un lenguaje muy potente capaz de darle otras dimensiones a la pieza.

LUCES Y SOMBRAS

La luz y la oscuridad en la mayoría de las culturas están asociadas a ciertas concepciones. Luz se identifica con esperanza, con vida y es un signo positivo de energía y optimismo. La oscuridad por su parte indica muerte, desolación, desesperación y toda clase de sentimientos negativos. Esta clasificación en dos campos semánticos tan apartados tiene probablemente su origen en las experiencias básicas del hombre como especie. El día se presenta como el momento propicio para la vida, pues el calor está presente, es fácil orientarse y defenderse del enemigo, es el ambiente para sobrevivir. La noche es hostil, es lo incierto pues el frío y el peligro acechan. Son estas experiencias básicas las que el teatro manipula directamente, pues el espectador no está confrontado con los conceptos luz y oscuridad sino con los fenómenos mismos. Este contacto íntimo hace emerger en el público sentimientos primordiales que la civilización ha logrado adormecer. La experiencia no es solo una vuelta a nuestro pasado común sino un viaje a las profundidades de nuestra mente. Enseguida veremos cómo logran causar estos efectos las piezas que hemos escogido para estudiar.

Shaffer le da mucha importancia al aspecto luminotécnico de la puesta en escena y da para el montaje de su obra indicaciones muy precisas en un apéndice que él llama "lighting plot", una especie de argumento de luces (Shaffer, p. 113). Cada escena está marcada por cambios de luces y de sombras indicadores de acontecimientos especiales. La obra se abre con una oscuridad completa (ibíd, p. 13). La misma técnica se vuelve a repetir al final del acto I, después de la masacre (ibíd, p. 54) y al final del drama (ibíd, p. 100). La oscuridad sirve para crear la expectativa de que algo a nivel universal va a ocurrir, algo como el prelude de una muerte cósmica, por eso los apagones tienen lugar en los momentos más traumáticos de la representación. Otros juegos luminosos tienen lugar y van marcando el avance de los acontecimientos. La luz intensa que imita a la del

sol está asociada a la presencia del Inca, como por ejemplo en la primera aparición de Atahualpa en el escenario (Shaffer, p. 24), o en el impresionante momento de la ejecución del Inca, en el cual el escenario se ve inundado por rayos de sol (ibid, p. 98). La luz también puede ser indicadora de violencia como en los siguientes ejemplos. Cuando Valverde pide a gritos que los españoles ataquen, el escenario se ve inundado por luz roja (ibid, p. 97). Cuando los ministros del Inca le aconsejan que use todo su poder para destruir a los españoles, el ambiente se llena de luces marcadas con resplandores metálicos que sugieren el uso de armas (ibid, p. 39). La disminución o aumento gradual de las luces sirve para indicar cambios paulatinos en el desarrollo de los acontecimientos o para indicar entradas y salidas de personajes importantes, como ocurre después de la primera reunión que Atahualpa tiene con los grandes del imperio (ibid, p. 25), y como ocurre también en el momento en que Pizarro deja el escenario después de haber tenido una conversación con el Inca (ibid, p. 59).

La división del escenario en dos partes principales permite hacer otros juegos muy efectivos con la luz. Los cambios de luz de un nivel a otro sirven para sugerir ciertas relaciones entre las dos partes. Uno de los efectos más ilustrativos tiene lugar cuando Pizarro arenga a sus soldados en el nivel inferior inundado por la luz, mientras indios enmascarados se mueven en una semipenumbra en el nivel superior y en los confines luminosos del nivel inferior (ibid, p. 38). Los contrastes se dan también para sugerir cambios drásticos. El ejemplo más patético lo tenemos en las escenas finales. En el instante mismo en que el Inca es ejecutado el escenario se inunda de luz (ibid, p. 98), pero en el momento siguiente, el escenario se cubre de tinieblas totales, para casi inmediatamente llenarse de nuevo con una luz intensa. El público se ve deslumbrado por esta luz fulgurante y esta es la última impresión que recibe. Este recurso luminotécnico puede ser sometido a muchas interpretaciones: resurrección, venganza y resurgimiento del imperio inca, pero todo esto queda en manos del público. No sabemos si Shaffer desarrolló todas sus ideas para el argumento luminoso basado exclusivamente en los postulados del teatro total, que pretende con sus técnicas de montaje sacudir la realidad cotidiana, o si el dramaturgo aplicó estas

ideas para reproducir algunas de las referencias hechas por los cronistas de la conquista peruana, pero el resultado en este respecto es una pieza de dimensiones míticas que puede compararse a las peruanas.

Cronistas como Garcilaso de la Vega, el Inca, relatan cómo las gentes del Perú antiguo presenciaron fenómenos celestes extraordinarios que fueron tomados como augurios del final del dominio de los incas en los Andes. Entre los hechos más sobresalientes se da cuenta del oscurecimiento del cielo y de extraños halos de colores rojo y negro que rodeaban tanto a la luna como al sol⁶. Esta misma tradición fue la que pasó a los dramas andinos sobre la muerte de Atahuallpa. Al comienzo del texto de Chayanta, el Inca consternado cuenta que ha visto en sueños cómo su padre el sol ha sido ocultado por una humarada densa y negra, "Yana q'ushñipi pakasta" (Lara, *Atahuallpa*, p. 62), y luego como el cielo y las montañas han ardidido hasta adquirir el mismo color rojo que llevan en el pecho los pájaros pillkus, "puka, puka raurasqajta/pillkúkunaj qhasqunta jina." (ibíd, p. 62). Al final de la pieza, durante las lamentaciones por la muerte del Inca, las ñustas o sea las princesas, se quejan de la siguiente manera: "Todo se va entenebreciendo/ como una nube de tormenta." "Antayqúnchuy phuyu jina/ túkuy ima rajrayapun." (ibíd. pp. 186-187). Las alusiones a relámpagos y a luces violentas vienen acompañando las descripciones de los soldados españoles. Se dice que las armas de los españoles vomitan fuego y que sus pies se asemejan a estrellas que despiden resplandores, esto refiriéndose a las espuelas, "nina raurajtan raphapan,/ chay chakichaykupipas/ q'illaymanta quyllurkuna/ illrispa tukukamun" (ibíd, pp. 86-89). Descripciones semejantes se encuentran tanto en el drama representado en Oruro, como en el de Otuzco (Osorio, cap. V y VI), de modo que estos pueden ser considerados como rasgos esenciales de las tradiciones teatrales andinas sobre la muerte del Inca.

6 Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los incas* (Buenos Aires: Ed. Emecé, 1941).

Si comparamos los recursos usados por la pieza inglesa con los que aparecen usados en las piezas indígenas, salen a relucir algunas consideraciones sobre la sintaxis del teatro. El juego de luces puesto en movimiento por Shaffer como parte de su concepto de un teatro total ha tenido la virtud de sumergir las escenas de la conquista del Tahuantinsuyo en un ambiente de cataclismo final. Utilizando un discurso literario, los dramas indígenas recrean el mismo ambiente de naufragio que el inglés ha logrado con luces. Esto nos muestra cómo el discurso visual de una obra de la Inglaterra del siglo XX puede reproducir casi inalterado un discurso literario cuyo origen se remonta a tiempos anteriores a la conquista española. El movimiento opuesto, es decir la reproducción de un discurso visual por uno literario, sería mucho más difícil de lograr con la misma naturalidad y eficacia con que lo hemos visto funcionando en estas piezas, pues inherente al discurso luminoso aparece un lenguaje que varía muy poco con el tiempo y el espacio.

LA PLASTICA

Aunque el ser humano utiliza como medio principal de comunicación el lenguaje oral o escrito, existe un lenguaje más fundamental que es el de los gestos. Este permite a miembros de culturas muy distantes comunicarse a un nivel básico. Este lenguaje mimético es casi universal y es muy probable que haya nacido como resultado de experiencias primitivas. Ciertos gestos que los actores usan durante sus representaciones tienen sus raíces en este lenguaje ancestral. Lo mismo podemos decir de demostraciones más complicadas como los desfiles o las procesiones funerales, originadas probablemente en hechos tan fundamentales como el despliegue de la fuerza para intimidar al enemigo o la cautela ante la muerte. Estos fenómenos, en un comienzo casi instintivos, después se volvieron parte de rituales destinados a mantener los lazos de unión entre los miembros de una comunidad y se fueron sofisticando cada vez más. Pero el teatro puede aún evocar en el público esas reacciones primordiales. De qué modo esto sucede a diferentes niveles lo veremos enseguida.

La pieza inglesa y las andinas entran de nuevo en contacto cuando el lenguaje del drama se vuelve casi completamente plás-

tico y descansa en elementos como los movimientos y gestos de los actores, el vestuario y el maquillaje. De este caso tenemos varias escenas ilustrativas tanto en la pieza de Shaffer como en las obras andinas. Se representan haciendo uso de un lenguaje especialmente visual desde escenas cotidianas hasta grandes eventos militares y ceremonias funerales. Trataremos cada uno de estos aspectos separadamente para hacerlos más comprensibles, pero insistimos en que todos están relacionados por un marcado aspecto plástico.

TAQUIS

En el primer acto, escena VI, Shaffer coloca una escena que describe un canto de trabajo (Shaffer, p. 33). La acotación dice que entran en escena un grupo de indígenas al mismo tiempo que imitan labores como cocer y reparar. Esta escena sirve para mostrar en forma visual las impresiones que un grupo de españoles ha tenido al reconocer algunas partes del imperio. Dentro de esta misma línea, más adelante en la pieza, vemos cómo el cautivo Atahualpa ejecuta una danza guerrera para entretener a Pizarro, imitando en ella un feroz ataque del enemigo (ibíd, p. 71). Atahualpa insiste en que Pizarro aprenda a ejecutar el baile, pero a pesar de sus esfuerzos, el español solo logra una ridícula imitación que provoca la risa del intérprete Martín. Estas pequeñas escenas, de por sí unos ballets, colocan la pieza de Shaffer dentro de una tradición escénica que era muy apreciada por los incas, el taqui.

Los taquis eran pequeños cantos coreografiados que abarcaban temas como los siguientes: labores agrícolas, cacerías, vida de la nobleza, leyendas misteriosas y muchas otras variedades (Osorio, p. 85). Estos taquis forman parte importante de los dramas andinos. En el drama que se representa en Otuzco, en la primera parte de la representación, encontramos que el Inca y su esposa, la Coya, entretienen a los recién llegados españoles con un taqui festivo interpretado por una pareja de danzarines (Osorio, p. 191). En la tercera parte aparece otra escena semejante, pero aquí un grupo de bailarines españoles y dos grupos de indígenas actúan en honor de los conquistadores (ibíd, p. 191). En las otras piezas no aparecen taquis festivos, pero sí otros espectáculos em-

parentados que veremos un poco más adelante. Es importante anotar que dramas de tanto abolengo andino como *Ollantay* y *Usca Paucar* tienen como muestras de su autenticidad pequeños taquis que ilustran diferentes aspectos de la vida de los incas.

PROCESIONES Y AUCCA HAYLLIS

Otros elementos coreográficos que acercan la pieza inglesa a aquellas de los Andes, son los desfiles rituales. En el acto primero, escena XII, Shaffer describe la entrada de Atahualpa con su ejército como llena de "una explosión de colores" (Shaffer, p. 52). Esta fastuosidad está destinada a grabar en el público la idea de un imperio poderoso. Otros desfiles importantes que aparecen en la pieza son los llamados del oro, porque en ellos portadores indígenas inundan el escenario con múltiples objetos de oro. Una de las imágenes que más impresión debe causar es la del sol, que apenas llega al escenario es desmantelada en pocos segundos por los soldados españoles (ibíd, p. 73). Estas procesiones ilustran el tema del rescate de Atahualpa y la fiebre de oro de que los españoles estaban poseídos.

Uno de los puntos más importantes de *La real cacería del sol* está constituido por la escena en la cual Atahualpa es hecho prisionero y su acompañamiento cruelmente masacrado. Aquí como en las ocasiones anteriores, el lenguaje es esencialmente plástico. El título dado por Shaffer a esta parte del drama es clave para entender cómo la escena está concebida. "El mimo de la gran masacre" (ibíd, p. 54). La escena es un verdadero ballet, en donde al son de una música violenta, una masa de indígenas desarmados y aterrorizados es destrozada por los furiosos soldados españoles. Los servidores de Atahualpa, engalanados con sus vestimentas más solemnes y sus ornamentos de plumas, formas oleadas humanas que caen y unos segundos después se levantan de nuevo en defensa de su emperador. A pesar de la barrera humana, Atahualpa es hecho prisionero por Pizarro. Salinas, uno de los compañeros de Pizarro, le arranca la corona al Inca y se la pasa a Pizarro quien con gran osadía se corona. Los indígenas ante esta visión sacrilega, gritan horrorizados. Los tambores resuenan insistentemente mientras Atahualpa, a punta de espada, es conducido por la banda de españoles a su prisión. En ese mis-

mo momento los actores cubren el escenario con una tela ensangrentada al mismo tiempo que sus lamentos llenan el teatro. Los objetos anteriores están inspirados probablemente en la simbología cristiana. Las luces se apagan lentamente y las tinieblas se apoderan del escenario. La escena ha sido creada principalmente alrededor de los movimientos de los actores, de la presencia de objetos litúrgicos como la espada, la corona y la tela entrapada en sangre y por supuesto, el juego de luces y la música de fondo. El lenguaje literario está casi completamente ausente, pues los únicos sonidos humanos son gritos y lamentos inteligibles que actúan solo a un nivel fonético, pero el lenguaje plástico del teatro total es lo suficientemente elocuente para expresarse por sí mismo.

Los taquis guerreros más elaborados y de más magnitud se llamaban en quechua *aucca hayllis*, o sea canto de guerreros, y ellos constituían la forma más importante de conservación de las épicas del imperio. Los *aucca haylli* eran representaciones de extraordinaria grandeza que eran puestas en escena por el ejército inca. Esta tradición casi desapareció por completo después de la conquista, pues como es de suponer, el ejército inca fue destruido como una unidad organizada. Sin embargo, una tradición tan importante no podía morir del todo y la vemos funcionando en los dramas andinos. En el drama que se representa en Oruro, existen varias partes que contienen muy poco o ningún texto literario. Se trata de la escenificación de varias batallas. Primero un combate entre los conquistadores y las fuerzas del "primo del inka", y otra llamada "batalla general" que precede a la captura de Atahuallpa (Osorio, p. 88). Lo más importante de estas escenas es el impacto visual causado por la lucha entre españoles e incas usando toda clase de armas y vestimentas que van desde el tiempo de la conquista hasta uniformes del ejército actual (Osorio, p. 88). También se tiene noticia de que en la presentación de 1939 figuraba una cuarta parte que mostraba un levantamiento general de todos los incas para recuperar el poder (Balmori, p. 47). El drama de Otuzco, en la cuarta parte, contiene también un *aucca haylli* muy elaborado. Este canto guerrero se abre con una danza que soldados españoles y guerreros indígenas ejecutan delante del Inca. Después el baile se individualiza entre parejas, hasta que todos los guerreros, los sacerdotes y finalmente la pareja del Inca y de la Coya caen prisioneros de los peninsulares (Schaedel, p. 25). El lenguaje plás-

tico de estos dramas coincide en gran parte con el lenguaje plástico escogido por Shaffer para comunicar su impresión de la conquista.

RITOS FUNERALES

Una de las escenas más conmovedoras de la pieza de Shaffer tiene lugar después de la muerte de Atahuallpa. El cadáver del Inca es traído por los soldados de Pizarro al centro del escenario, el ritmo de un tambor llena el ambiente y el espacio en semipenumbra se comienza a llenar de indígenas vestidos a la usanza del Perú antiguo, pues llevan escondidos los rostros tras las inmensas máscaras doradas que los incas usaban para cubrir las caras de las momias de los personajes célebres. Cuando el grupo rodea el cuerpo de Atahuallpa, comienza a cantar un himno de resurrección acompañado por el golpe hueco del tambor y punteado por largos silencios. El grupo de indígenas levanta las miradas hacia el cielo como interrogándolo. Finalmente, después de tres profundos lamentos, el sol aparece e ilumina el cuerpo de Atahuallpa que permanece inmóvil. Los enmascarados se quedan mirando el cadáver con incredulidad y desesperación, cabizbajos y apesadumbrados se alejan despaciosamente. En el escenario solo quedan Pizarro y el cadáver de Atahuallpa (Shaffer, p. 98). Esta escena, al igual que otras ya vistas, descansa en el efecto de luces y sombras, pero de gran importancia son las vestimentas de los artistas, en especial las máscaras evocadoras del mundo mítico de los incas. También son claves aquí los gestos y los movimientos del grupo de artistas, quienes mesuradamente se mueven al ritmo del tambor impregnando la escena de una gran solemnidad. Las voces humanas están presentes, al igual que en otras escenas, en forma de lamentos para crear un fondo adecuado a los tristes acontecimientos y en la forma de un himno que ritualiza toda la escena convirtiéndola en una ceremonia funeral.

Las ceremonias funerales eran de gran importancia en el Perú precolombino, pues se creía en la existencia de otra vida y en una resurrección que daría lugar a un nuevo ciclo de poder para el imperio de los incas. Las ceremonias eran de gran fastuosidad en el caso de que el difunto fuera un emperador, ya que estos nunca eran sepultados completamente y sus momias entraban en un estado especial que les permitía participar tanto del

mundo del más allá como de la vida social de la corte de Cuzco, especialmente de los festivales religiosos y de las ceremonias políticas. Permanecían así hasta que un nuevo ciclo volviera a comenzar. Mientras este largo tiempo transcurría, los miembros de la panaca, o grupo encargado de cuidar de una momia específica, mantenían viva su memoria mediante la puesta periódica en escena de los hechos más importantes de la vida del Inca fallecido. Incluso había un actor encargado de personificar al Inca, llamado el pachaca, quien desempeñaba el papel de administrador de los bienes de la panaca y era algo así como la voz del Inca (Osorio, pp. 46-58).

El texto de Chayanta, en la parte final, tiene una escena funeral que descansa en las mismas tradiciones. Las ñustas, o mujeres de la realeza, rodean el cuerpo de Atahuallpa y lo lloran al mismo tiempo que repiten una especie de letanía cuyo tema central es el siguiente: "Inca mío, mi solo señor". "Inkallay, sapan apullay." (Lara, pp. 176-177). Las ñustas llaman a Atahuallpa entre otras cosas sombra y árbol. Su profundo dolor se expresa en términos de las fuerzas de la naturaleza: nube, tempestad y desmoronamiento de montañas. El duelo se termina con las siguientes palabras: "Todo se va entenebreciendo como una nube de tormenta." "Antayqunchuy phuyu jina/ tükuy ima rajrayapun" (ibíd, pp. 186-187). Escenas semejantes ocurren en el drama representado en Oruro, en donde las ñustas de rodillas rodean el cadáver de Atahuallpa hasta ocultarlo de la vista del público (Osorio, p. 187). En la pieza de Otuzco, la representación de la última escena causa tal impresión tanto en los actores como en el público que Schaedel cuenta que "...por la tarde, cuando la larga procesión de la virgen de la puerta, se ven desfilar las coyas y ñustas llorando y lamentando la terrible muerte de su señor Atahuallpa..." (Schaedel, p. 25). Es muy posible que las escenas fúnebres ocurridas en los momentos posteriores a la muerte de Atahuallpa, siguiendo la tradición bien establecida de la panaca, hayan sido los primeros embriones de los dramas sobre la muerte del Inca que vendrían después.

Hemos visto como Shaffer, siguiendo el mismo instinto teatral que lo llevó a crear otras escenas plásticas, ha creado una escena funeral que se acerca tanto en la coreografía —cadáver que

va siendo rodeado paulatinamente por un grupo de lamentadores— como en el ambiente mítico, a las piezas andinas marcadas principalmente por un sentido de lo plástico y del ritual religioso.

EL ESPACIO DRAMATICO

Continuando con el mismo sistema que hemos usado hasta ahora, diremos que en toda comunidad humana tanto como animal, el juego y la imitación son unas armas potentes de aprendizaje. El hecho de que se recree algo para que otros miembros de la comunidad aprendan y se beneficien de ello, es un elemento muy importante para la sobrevivencia de muchas especies entre ellas la nuestra. Esa forma incipiente de teatro pasó de ser una forma visual de enseñanza hasta las complejidades que hoy nos presenta el teatro, pero se han mantenido como constante la existencia de dos polos actor-espectador, aunque en muchas ocasiones limitando severamente la interacción dinámica entre ellos.

El teatro occidental, durante más o menos cuatro siglos, ha afrontado la relación público-actor como una relación frontal. El actor se ve circunscrito a un espacio escénico determinado. Este generalmente se coloca directamente enfrente de los ojos del espectador. En ese espacio limitado se desenvuelve la acción como si tuviera lugar en un retablo. Técnicas modernas han venido a romper con esta relación y es así como se ha experimentado con múltiples escenarios, escenarios circunferenciales, actores que se mueven dentro del público, uso de películas y de fotografías para tratar de que el público participe en la producción de la obra. Shaffer, siguiendo las tendencias de técnicas innovadoras, ha tratado de acortar la distancia entre el espacio del actor y el espacio del público. En sus notas introductorias hace algunas recomendaciones sobre el espacio escénico. La primera de ellas explica que la pieza sólo necesita para su montaje un escenario escueto con la única condición de que posea un nivel superior (Shaffer, p. 7). La segunda recomendación es la eliminación de la cortina. Sin embargo, para el festival Chichester de 1964 se montó un escenario que hacía gran énfasis en la decoración usando objetos como un sol gigantesco que pasaba de ser el símbolo de los incas a convertirse en un medallón que era el símbolo de los españoles (ibíd, p. 7).

Nosotros para nuestro análisis nos referiremos solo a los elementos básicos ya indicados.

En varias partes de la pieza de Shaffer vemos que la división en dos niveles se usa para enfrentar al público a dos puntos de vista contrastados: el de los conquistadores y el de los conquistados. En el acto I, cuando los españoles y los incas aún no han entrado en contacto, hay una acotación indicando que los españoles marchan en cámara lenta en la parte central del escenario, mientras indígenas enmascarados se mueven alrededor del escenario y en la parte inferior de él (ibíd, p. 38). Esta forma de presentar la escena hace al espectador consciente de las dos fuerzas que se van a enfrentar más adelante. El contacto final entre las dos civilizaciones sólo tiene lugar en el momento en que Pizarro hace prisionero a Atahuallpa. Mientras tanto se va estableciendo un puente de comunicación mediante el uso de mensajeros indígenas quienes van desde el campo de los incas al de los españoles. El primero en atreverse a ir es Chalcuchima, uno de los comandantes más importantes de Atahuallpa, después la misión cae sobre los hombros del sumo sacerdote Villac Umu (ibíd, p. 41). Otra escena que hace uso efectivo de esta división en niveles ocurre al comienzo del segundo acto, en donde vemos en el nivel inferior a soldados españoles poseídos por la fiebre de oro y de conquista. Los españoles se encuentran tan cubiertos de mugre que no se pueden distinguir sus facciones, pero en contraste lucen joyas y ornamentos de oro, frutos del pillaje. Esta deplorable escena es observada no solo por el público, sino también por una línea de indígenas enmascarados que se encuentran en el nivel inferior (ibíd, p. 85).

Otra de las formas con que Shaffer ha tratado de acercar el espectador al actor es mediante la eliminación de la cortina que separa los dos mundos. Como ya se ha dicho, los cambios de escena y tanto el comienzo como el final, se indican mediante el cambio de luces y este sistema tiene la ventaja de que involucra ambos espacios. Es una invasión de todo el espacio teatral sin establecer una división.

El montaje de los dramas andinos sobre la muerte de Atahuallpa, como hemos insistido, no sigue una tradición occiden-

tal. Las piezas en su mayoría son puestas en escena durante la celebración de festivales religiosos. La representación de Oruro tiene lugar al aire libre, enfrente a la capilla de la Virgen del Socavón (Osorio, p. 180). La comparsa que va a representar la pieza sobre Atahualpa viene organizada en dos grupos: españoles e incas. El público se coloca en círculo alrededor de los actores (Osorio, p. 185). El primero que aparece en el escenario es un chasqui, o sea un correo de los incas, quien viene corriendo en zig-zag, marcando lo que vendrá a ser el escenario. Mientras esto ocurre, todos los actores están en primera fila listos para salir al centro del círculo. Aún personajes pertenecientes a otros dramas esperan en el perímetro alrededor del escenario, creando una especie de marco entre el público y el actor (ibíd, p. 186).

La división de la comparsa de actores se mantiene mientras estos esperan su turno, de tal manera que la filiación de cada personaje es reconocible por el sitio en donde hace su entrada en el escenario. El público está mirando a dos escenarios, una especie de teatro de dos pistas. Estos dos sitios son dos espacios escénicos separados, relacionados solamente por medio de mensajeros que van y vienen. Las dos pistas terminan por fundirse en el momento de la pieza cuando Atahualpa es hecho cautivo por Pizarro. El hecho de que la pieza esté integrada a la festividad, que los actores y el público puedan entrar en contacto inmediato y la manera como el escenario está diseñado, elimina casi por completo la distancia entre el público y el espectador. Más aún, el público se convierte en actor en cuanto recrea los sentimientos y emociones que sobrecogieron a los espectadores indígenas que en realidad presenciaron las ejecuciones de Atahualpa, de Túpac Amaru I y de José Gabriel Túpac Amaru.

En cuanto al tiempo de las representaciones, tanto inglesa como andinas queremos anotar que se trata de un tiempo continuo. Aunque el texto literario de Shaffer está dividido en actos y en escenas, esta división no tiene validez en la representación que nunca se ve interrumpida (Shaffer, p. 7). Lo mismo ocurre con las piezas andinas que carecen de divisiones interiores, aunque se puede distinguir la presencia de un prólogo y un epílogo (Osorio, p. 154).

CONCLUSIONES

Después de observar cómo se comportan algunos elementos de la sintaxis visual del teatro en piezas pertenecientes a tradiciones dramáticas muy diferentes, se hace claro que estos elementos están relacionados con ciertos aspectos míticos y con ciertas expresiones rituales pertenecientes a nuestra experiencia como miembros de una especie cuya sobrevivencia es debida en gran parte a su carácter de ser sociable. El teatro, al ser capaz de manipular estas expresiones tan básicas puede penetrar en las regiones más profundas de la mente del espectador. La comparación de la pieza de Shaffer con las piezas andinas nos muestra cómo el discurso literario es susceptible a las influencias culturales de aquellos quienes idearon el guión escrito, mientras el discurso visual es más universal y su código semántico es casi constante a pesar de las diferencias culturales.

