

EL TEATRO QUECHUA

Adolfo Cáceres Romero

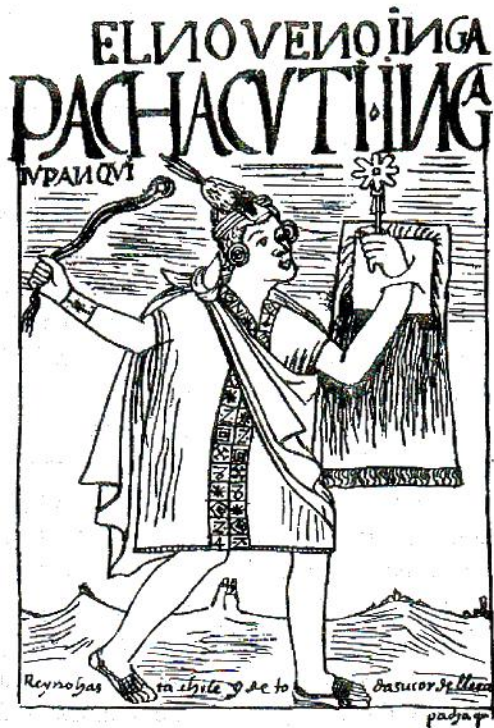
Lo que comúnmente encontramos en los manuales de literatura es que el teatro nació en Grecia, pero de hecho se tienen vestigios de que, mil años antes de la tragedia griega, Egipto ya practicaba juegos escénicos; así mismo, se sabe que los chinos conocían desde mucho más antes el teatro de ficción y el de marionetas. Sobre el teatro incaico, si bien no tenemos la certeza de su origen, sabemos que era un género muy practicado en el Imperio del Tawantinsuyo. Desde luego que la sistematización del teatro, tal como nosotros actualmente la percibimos, pertenece a la Grecia de los grandes trágicos, saliendo así de las manifestaciones rituales primitivas, para ser un acontecimiento solemne, al igual que en el incario con el Wanka y otras variedades escénicas. A la llegada de los conquistadores, mientras el teatro nacional español se imponía como un espectáculo de pasatiempo, el teatro quechua era una producción trascendente de los acontecimientos más importantes del imperio. Las multitudes se congregaban en el aranway y participaban de lo que los distintos grupos de actores como los Janamsi, Ayachuku, Añasauka y Llamallama les brindaban en un contexto realista e histórico. Los "farsantes" (1) -como Salkamaywa llama a los actores del Janamsi actuaban mostrando acontecimientos notables, históricos y divinos, como indica su nombre que procede de los vocablos quechuas janaj y janaj=elevado, alto, superior; los actores del Ayachuku representaban sucesos fúnebres y se motivaban en la muerte (aya = muerto y chuku = sentado, lo que nos da la imagen de las chullpas o cadáveres momificados del incario), los actores del Añaysauka mostraban obras cómicas, con personajes presumidos y jactan-

ciosos que ridiculizaban algunos tipos humanos (añay = admiración, entusiasmo y sauka = burla, mofa, broma). En cambio, los actores del Llamallama eran comediantes que actuaban cabalgados en los cuellos de otros de menor jerarquía.

Las temáticas religiosa e histórica predominaban en el teatro quechua, sin que por ello se tratase esencialmente de un teatro didáctico. Era realista, cumpliendo la función de transmitir vivencias y acontecimientos de la vida incaica, con una notable expresión social, especialmente en la propagación de las motivaciones más trascendentales del imperio. Cuando se habla del Aranwa, como modalidad escénica, lo que al parecer se tiene es el monólogo o la declamación dialogada, burlesca, donde un mismo actor podía realizar todos los papeles de su libreto (2). Como siempre requería de un auditorio, el aranwa era su escenario natural, dando paso así al nacimiento de un teatro más complejo, con varios actores y una adecuada utilería. Lara considera que el "Utqha Pauqar" pieza recogida por el etnólogo Edgar Ernalsteen, en los Valles de Cochabamba, corresponde al Aranway. A pesar de todos nuestros esfuerzos por conocer directamente dicha obra, no hemos podido ubicarla sino resumida y fragmentada, sin que empero se nos dé más luces acerca de su naturaleza. De todos modos, lo que sí podemos afirmar es que no se trata estrictamente de un Aranway, dado que su estructura y desarrollo la emparentarían más con el "Apu-Ollantay", y no con personajes de fábula o con las escenas anecdóticas y chispeantes que como dijimos probablemente desarrollaba un

solo actor en el araway. El "Utqha Paukar", que no debe ser confundido con el "Usca Paukar" - pues es posterior, correspondiendo al período colonial-, trata de una sencilla trama amorosa, donde los hermanos Utqha Paukar y Utqha Mayta, se disputan la mano de la bella Ima Súmaj.

El hecho de que hayan sido los cronistas de la Colonia quienes han recopilado algunas de estas obras, ha provocado la confusa idea de atribuirles la autoría de las mismas. Sin embargo, la relación que nos hacen sobre la predilección de los quechuas por el teatro, nos hace ver que este género se hallaba muy arraigado en el imperio. Para ello tenían toda la infraestructura necesaria, desde los escenarios, los actores, su utilería y los autores. A la luz de nuevas investigaciones, ya se ha descartado definitivamente que Fray Antonio Valdez hubiera escrito el "Apu Ollantay". Todo el arte del Tawantinsuyo es anónimo; lo que se analiza y valora es el producto de una raza, de una cultura que hasta muy avanzada la República se mantiene sin figuras conocidas. Los pocos nombres que trascienden, como el caso del poeta Wallparrimachi, son circunstanciales y se pierden en la leyenda.



El noveno Inca Pachacuti Inca Yupanqui reinó hasta Chile y de toda su cordillera.

El teatro incaico no podía subsistir fuera del control de las autoridades coloniales. No, por lo que Martín de Morúa nos dice, hacia 1590, en su obra "Los Orígenes de los Incas": los quechuas, "cuando alguna vez se juntaban en sus teatros era para oír las memorias de sus antepasados"; memorias que en la Colonia no podían ser admitidas y que eran reprimidas por todos los medios posibles. Los únicos antepasados de los que se podía hablar eran los que procedían de allende los mares, desde donde gobernaba un Rey poderoso, desconocido para los indígenas, pero que era dueño y señor de sus vidas y haciendas. Así pues, lo poco que se desliza entre los cronistas, si no es suficiente, basta para darnos a entender la magnitud de las artes y de la literatura teatral en el imperio quechua. Así, Salkamaywa, nos revela la organización de los actores, tipificando especies dramáticas, como ya viéramos anteriormente. Asimismo, para nosotros es muy valiosa la relación que nos hace Nicolás de Martínez Arzanz y Vela, en su "Historia de la Villa Imperial de Potosí", al hablarnos de unas fiestas celebradas en esa Villa, en 1555, cuando todavía la represión no se había organizado para un control más efectivo del pensamiento y de las manifestaciones artísticas en las colonias. Arzanz y Vela nos habla de un verdadero festival de teatro, con la representación de ocho obras, que él llama "comedias", y a este respecto debemos aclarar que el término comedia en ese entonces era referido a toda acción teatral, sin que implicara necesariamente la intervención de lo cómico; asimismo, uno de sus sentidos etimológicos tomado del griego Xánin (comé) significa precisamente "un canto de las fiestas populares". En tal virtud, Arzanz y Vela dice: "dieron principio con ocho comedias: las cuatro primeras representaron con singular aplauso los nobles indios. Fue la una el origen de los monarcas Incas del Perú; en que muy al vivo se presentó el modo y manera con que los señores y sabios del Cuzco introdujeron al felicísimo Manco-Capac I^o a la silla regia; como fue recibido por Inca de las diez provincias que con las armas sujetó a su dominio; y la gran fiesta que hizo al Sol en agradecimiento a sus victorias. La segunda fue los triunfos de Huaina-Capac, undécimo inca del Perú, los cuales consiguió de

las tres naciones, Changas, Chunchos Montañeses, y del señor de los Collas; a quien una piedra despedida del brazo poderoso de este monarca, por la violencia de una honda, metida en las sienes, le quitó la corona, el reino y la vida; batalla que se dio de poder a poder, en los campos de Hatun-Colla, estando el Inca Huaina-Capac encima de unas andas de oro fino, desde las cuales le hizo el tiro. Fue la tercera las tragedias de Cusihuáscar, duodécimo Inca del Perú: representándose en ellas las fiestas de su coronación; la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar, y de que tomó este monarca el nombre; porque Huáscar es lo mismo en castellano que sogá del contento; (fue la cuarta) el levantamiento de Atahualpa, hermano suyo aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos dieron en Quipaypán; en la cual, y de ambas partes, murieron ciento y cincuenta mil hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusihuáscar le hicieron: tiranías que el usurpador hizo en el Cuzco, quitando la vida a cuarenta y tres hermanos que allí tenía y muerte lastimosa que hizo dar a Cusihuáscar, en su prisión: representóse en ella la entrada de los españoles en el Perú; prisión injusta que hicieron a Atahualpa, décimo tercero Inca de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles con los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca. Fueron estas comedias (a quienes el capitán Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas les dan títulos de sólo representaciones) muy especiales y famosas; no sólo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad en trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano".

Es indudable que esta última obra es la misma que Lara tuvo el privilegio de encontrar, a través del novelista-pintor Mario Unzueta (3), y luego publicar con el título de "Tragedia del fin de Atahualpa" (1957), en Cochabamba. Esta obra es la que cierra el ciclo del teatro eminentemente quechua y, como vemos a través de Arzanz y Vela, también marca el nacimiento de una nueva era, a partir de la cual el verso será

"mixto", es decir que se compondrá en "quechuañol", lo que implica un quechua muy influido por la lengua del conquistador español, siendo, desde entonces, la lengua de éste la única en la que se haga no sólo literatura, Historia, crónica, sino toda la comunicación oficial, al punto de que, Marcelino Menéndez y Pelayo, emite un juicio -ponderado por Rosendo Villalobos- desaprensivo al decir: "esta república (Bolivia), creada por la voluntad omnipotente de Simón Bolívar en obsequio al equilibrio que él pensaba establecer entre los estados de América del Sur, no tiene historia independiente en la época colonial, ni mucho menos tradiciones literarias" (4). Y, sin embargo, las tradiciones surgen en el altiplano, en los valles y los llanos, sea en aymara, quechua, guaraní o en español, mostrando al mundo lo que se creía perdido tras 400 años de dominación.

De la porfía, de la indeclinable voluntad por preservar los valores culturales del incario, surge este teatro que poco a poco va siendo descubierta a lo largo del siglo XIX (5). La Colonia cambió el curso de la historia del Imperio, imponiéndole nuevos valores y hábitos, dejándole su lengua oficializada de por vida; herencia ésta que estimamos positiva, pero tampoco podemos desconocer ni renunciar al patrimonio cultural de nuestros antepasados amerindios. Y por eso intentamos rescatar cuanto nos sea posible de todas las fuentes que nos ofrecen algo digno de consideración. Así, Garcilaso Inca de la Vega, al hablar del teatro quechua, nos dice al empezar el Capítulo XXVII de sus "Comentarios Reales": "No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo, porque los autos de las tragedias se representaban al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los Reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Los representantes, luego que se acababa la comedia, se sentaban en sus lugares

conforme a su calidad y oficios. No había entremeses deshonestos, viles y bajos; todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. A los que se aventajaban en la gracia del representar les daban joyas y favores de mucha estima" (6).

Cuando el escritor peruano Abraham Arias-Larreta, en su obra "Literaturas Aborígenes de América" (1986) nos habla del teatro religioso de los incas y de la función de los actores, no hace otra cosa que darnos la clasificación de los mismos, que era: el Willac que encarnaba la divinidad; el Waka Willac, que era el que se comunicaba con el dios, directamente, en nombre de su pueblo; el tercer actor era el coro de sacerdotes y el cuarto actor el pueblo que prorrumpe en llanto o gritos de júbilo, de acuerdo a lo que le transmitía el Waka Willac. Este teatro, que se motivaba en la orientación del culto religioso, tenía carácter didáctico, y Arias-Larreta lo explica de la siguiente manera: "Las referencias nos hablan de un teatro religioso que tenía como personajes un ídolo, el sacerdote y los fieles. El sacerdote interrogaba al dios en nombre del pueblo y transmitía las respuestas al auditorio que respondía con exclamaciones corales de alegría o de tristeza. Validos de su rango de intermediarios, los incas y sacerdotes aprovechaban estas representaciones para enseñar al pueblo, bajo inspiración de la divinidad, técnica y arte de ciertas prácticas que adquirieron sorprendente semejanza y perfección en el imperio (el manejo de la *taclla* (arado), la geometría escalonada de los andenes, la construcción de acueductos, la paraferalia ritual en las siembras y cosechas, el aprovechamiento del agua, la apertura de canales, el desarrollo de los caminos)".

Por otra parte, con el Wanka la escena revivió los actos más sobresalientes y gloriosos del inca o héroe evocado póstumamente. Si a algo está más próximo el Wanka es al Ayachuku, con la diferencia de que los actores de este último género no lloraban propiamente a ningún muerto ilustre, sino que procuraban mostrar la concepción que se tenía de la muerte en el incario; al parecer, los actores del Ayachuku escenificaban aspectos escatológicos de su cultura. El Wanka, en cambio, era el canto del dolor escenificado, por la pérdida irreparable de un ser

querido y, cuando este ser querido tenía dimensiones especiales, por ser noble o inca, la escena se revestía de gran solemnidad, ritualizando los hechos más notables del personaje desaparecido. El Wanka, en esencia, formaba parte del teatro religioso, sin que ello le impidiera desarrollar la dimensión histórica del inca o héroe que lo motivaba; de ahí que no es nada extraño que la "Tragedia y fin de Atahualpa" sea considerada un auténtico Wanka.

Para refutar a quienes piensan que el teatro quechua es obra de los cronistas españoles, Jesús Lara, en "La cultura de los incas" (2do. Tomo), procura mostrar la originalidad del teatro incaico, analizando las características del nascente teatro español, hasta llegar a la conclusión de que los cimientos del teatro español propiamente dicho fueron echados recién por Lope de Rueda, a mediados del siglo XVI, criterio que también es compartido por el dramaturgo madrileño Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) (8). En cambio, el teatro incaico se hallaba en pleno desarrollo cuando llegaron los conquistadores hispanos, y, precisamente, es por este hecho que ellos se valieron del teatro para inducirles a aceptar su pensamiento político y credo religioso. Lara dice al respecto: "Habitado a los espectáculos teatrales, el pueblo *qhishwa* no renunció a ellos bajo la presión del coloniaje. El *wanka* y el *aránway* continuaron representándose al cobijo de las fiestas patronales. Los *llamallama*, los *suukarímaj*, los *asichikuj* desgranaron todavía por algún tiempo sus humoradas sobre la tristeza de los indios. El clero español, palpada la imposibilidad de extinguir la afición del pueblo a los espectáculos, optó por sustituir las obras antiguas con autos sacramentales que tomaban protagonistas indios con la ineludible participación de los demonios y de los santos. "Uska Páucar" y "El pobre más rico" pueden ser citados como ejemplos" (9).

El Ollantay:

Toda cultura que irradia desde sus orígenes la grandeza de su paso por la tierra, lo hace mostrando el fruto de su sentimiento estético en obras eternas, únicas en su género;

en tal sentido el "Ollantay" es para la cultura quechua lo que el "Mahábaharata" o el "Ramayana" son para la cultura indú, o lo que, "La Iliada" y "La Odisea" constituyen para los griegos y, quizá por ello mismo, Pacheco Zagarra, en 1878, afirmó que el drama "Apu Ollantay" vale por toda una literatura". Desde que fue descubierto "El Ollantay", fue traducido varias veces del quechua al español, así como también al alemán, inglés, francés, latín, italiano, checo y otras lenguas, habiendo sido igualmente adaptado al género novelístico en inglés, francés, español, italiano y alemán, según nos da referencias el mismo Lara en el "Prefacio" con que inicia su versión de "Ullanta" (1971). El desarrollo argumental de esta obra lo muestra como un drama de amor que data de comienzos del siglo XV, durante el reinado del Inca Pachakutec. Si bien el tema no ha sufrido modificaciones, en las distintas versiones y traducciones que se han hecho de esta obra, su estructura y lenguaje han sido alterados a capricho de sus versionistas, dificultándonos la identificación de la versión primigenia. Estas alteraciones han hecho dudar la incanidad de la obra, atribuyéndosela, cuando no a Fray Valdez, a algún español o mestizo de la Colonia. Lara los refuta con diversos argumentos y uno que consideramos definitivo es "el testimonio del *Manuscrito boliviano*, fechado en 1735, toda vez que Valdez, muerto en 1816, esto es 81 años después de haber sido elaborada dicha copia, no pudo haber compuesto el drama antes o en aquella lejana fecha" (10). Fray Antonio Valdez habría encontrado esta obra en el Cuzco, entre los papeles del padre Justo Pastor Justiniani, en 1770. Según se ve, la primera traducción al español la realizó Sebastián Barranca, publicando la obra en 1868, en el Perú. La adaptación al verso castellano la habría hecho el poeta peruano Constantino Carrasco, en 1876. La leyenda que da origen a esta obra fue recogida por Miguel Cabello de Balboa, en 1576, año que empieza a escribir su "Micelánea Antártica". El código de la versión boliviana fue descubierto en 1858, en Arequipa, con la siguiente inscripción que cerraba el texto trunco y estropeado: "Na Sa de La Paz oi 18 de junio de 1735", junto al nombre de Miguel Ortíz. Según se sabe, esta versión ahora perdida y conocida como el "*Manuscrito boliviano*" fue obsequiada

por el comerciante alemán Harmsen a Juan Diego de Tschudi, quien la publicó íntegra en Viena, en la segunda parte de su estudio "Die Kechua-Sprache, en 1853, en quechua.

La primera noticia que se tiene sobre la existencia del "Ollantay" se halla en "El Musco Erudito", periódico cuzqueño que en 1837 publica una leyenda que trata de la rebelión de Ollantay, jefe guerrero de los quechuas, contra el inca Pachakutec, dando a entender la existencia de un drama con este tema. A partir de entonces, se multiplican las versiones del mencionado drama incaico. El manuscrito más antiguo sería el atribuido a Valdez; luego, el que se hallaba en el Convento de Santo Domingo del Cuzco, estimado también como el más fiel y completo, por las características de su lenguaje. Sensiblemente este manuscrito desapareció y, posteriormente, hacia 1944, fue repuesto con otro más nuevo y en mejor estado de conservación, pero que no tiene las características del anterior. Asimismo, el quechuista cuzqueño Gabino Pacheco Zagarra, dio a conocer una versión quechua, antigua, junto a la traducción al francés del "Ollantay", con prólogo de Francisco Pi y Margall, en 1878. Una de las primeras traducciones al inglés la realizó Clements R. Markham, en 1871; mientras la primera versión alemana en verso la realizó Albercht Wickenburg, en 1876. Actualmente, los textos que tienen mayor difusión en el Perú y en Bolivia son, para el Perú, el de José María Arguedas, que se halla en prosa, modernizado en base a las traducciones de Gabino Pacheco Zagarra y José Sebastián Barranca, publicado en Lima, con el título de "Ollantay Cantos y Narraciones Quechuas" (1957). La versión boliviana, en verso y edición bilingüe, al cuidado de Jesús Lara, publicada en La Paz, en 1971, con el título de "Ullanta", se basa en el cotejo de siete textos para establecer una mayor fidelidad en su esencia quechua; en primer lugar toma el texto de J.J. von Tschudi, que reprodujo el "*Manuscrito boliviano*" en "Die Kechua-Sprache"; luego, el código del convento de Santo Domingo, en la transcripción de Luis Nieto y Berta D. de Nieto; el de Justo Pastor Justiniani, que habría encontrado Antonio Valdez, en la reproducción fotostática de Hipólito Galante; "el de Justo Apu Sawaraura, en la edición del mismo Galante; el de J.H. Gybbon

Spilsbury; el de Miguel Angel Mossi, y el de J.M.B. Farfán", sin dejar de lado el texto de Pacheco Zegarra.

"Ullanta" (1971), drama quechua del tiempo de los incas, traducido por Jesús Lara, tiene las siguientes características: Estructuralmente la obra se halla dividida en tres actos. El primer acto consta de nueve escenas; el segundo, de diez, y el tercero de ocho. Los personajes son los siguientes:

Pachakútij, Inka.
Kusi Qoyllur, infanta.
Ima Sumaj, niña.
Tupaj Yupanki, Inka.
Qaqamama, priora de Ajllawasi.
Pitu Salla, joven.
Anawarki qoya, esposa de Pachakútij Inka.
Ullanta, gobernador de Antisuyu.
Rumi Nawi, jerarca de Janansaya.
Willka Uma, sumo sacerdote.
Urqo Waranqa, jefe guerrero.
Janqo Wallu, príncipe anciano.
Piki chaki, paje de Ullanta.
Mensajero Kañari.
Un hombre.

Los versos por lo general son octosílabos y heptasílabos -existiendo también exasílabos- de rima consonante y asonante, a veces, cuya alterabilidad es bastante irregular. Por lo demás, estos versos no siguen ninguna de las licencias poéticas conocidas en la poesía castellana. El ritmo en el que armonizan estos versos es grave y ágil, con unidades que casi siempre tienen tres acentos fuertes distribuidos entre la segunda y penúltima sílaba. Así mismo, el tema, que para Lara es más histórico que sentimental, y el tono de estos versos harían del "Ollantay" un wanka auténtico, siempre en opinión de ese investigador boliviano. Para nosotros estaría próximo a la naturaleza de los actores de Janamsi. En fin, lo que interesa de esta obra no está propiamente en su clasificación, sino en el desarrollo de su tema que, insistimos, nos parece esencialmente sentimental, sin caer en la emotividad romántica. Al respecto, conviene tomar en cuenta las consideraciones que hacen sobre el "Ollantay" Ricardo Rojas y Cossío del Pomar, para quienes el guerrero sublevado por amor, Ollanta, "no sólo-

mente representa a un mortal enamorado de una princesa prohibida; representa a la raza sublevada contra los intereses políticos y religiosos de una clase; encarna las fuerza de la tierra luchando por su liberación; es el héroe telúrico, el hombre de la Tierra, el Anti, contra el hombre del cielo, el Inca" (11).

Asimismo, es de advertir que la distribución de los actos en esta obra no responde al desarrollo ni a la naturaleza de las secuencias que conforman una unidad adecuada al tema y al estilo de participación de los actores en el aranway, aspecto que trata de ser conservado, en la época actual, por los componentes del "Teatro Runa", luego de una minuciosa investigación del teatro indígena en el altiplano boliviano.

Ullanta", en su temática y desarrollo, no difiere sustancialmente de las otras versiones que existen en el territorio nacional y en el Perú; sin embargo, Ricardo Rojas, que traslada la acción de la obra al norte argentino, deduciendo el desenlace de la organización social del incario, más con rigor histórico que de creación estética, hace de este drama una tragedia que, empero, no convence en la fidelidad que se pretende restituir, dado que no toma en cuenta las derivaciones humanas que tiene toda obra de arte. El "Ollantay" (1939) de Ricardo Rojas, constituye una versión libre, erudita, fruto de las lecturas y análisis del incario de ese escritor tucumano. Como todas las versiones de raíz indígena, el "Ullanta" de Lara comienza con las declaraciones que hacen los enamorados, Ullanta y Kusi Qoyllur, sobre el amor que los une por encima de los prejuicios de casta y linaje que los separa. Primeramente Ullanta confiesa su amor apasionado por Qoyllur, desoyendo los consejos y exhortaciones de prudencia que le hacen sus amigos Piki Chaki y Willka Uma. Ullanta se muestra impetuoso ante Piki Chaki, como se advierte en el siguiente pasaje:

Chaypas Kachun, munasajmi
chay rurukúsqay urpita,
ñan kay sunqoypiqa
paullallatan mask'asqani

*Pese a todo amaré a esta paloma,
dueña de toda mi ternura.
Ya en lo hondo de mi corazón
voy sólo en busca de ella.*

EL TEATRO QUECHUA

Está visto que ese amor no puede realizarse, pues desafía todo el sistema en el que se basa el poder casi divino del Inka frente a sus vasallos, así sean éstos nobles guerreros como Ullanta; y, por eso, Piki Chaki, exclama:

Supaychá raukusqasunki.
Ichá qanqa muspankipas.
Jinantinpi warma sipas.
Anchatan rukupakunki
Ima p'unchauchá yachanqa
Inka yuyakusqaykita,
qhorunqa chay kunkaykita
qántaj kanki aycha kanka.

El pie estará metiendo en tí el demonio.

Quizá tú desvarías.

Hay por doquier tiernas mozas.

Aspiras demasiado.

El día que el monarca sepa

tus atrevidos pensamientos,

la cabeza te cortará

y carne asada serás tú.

Cuando llega Willka Uma, sacerdote y amauta de notable influencia en el incario, Ullanta le revela que ya la princesa Kusi Qoyllur le pertenece y, por lo tanto, los consejos y exhortaciones que le hacen ya no pueden remediar los desenfrenos de su amor. Ullanta, dice:

Uj kamaña willasqayki.
Pantasqayta, jatun yaya.
Kuna yáchay, yáchay q'aya,
ujllamantan arwiwanki.
Jatunmi arwiway waska,
siq'okunaypaj watasqa.
Chaypas qori q'aytuamta
sinp'asqa chayqa: Kaymantan
qori jucha sípij kasqa.
Kusi Qoyllurqa warmiyñan,
payman watasqañan (kani).
Paychu kunan yawarqani,
ñuqapas paypa sapinan.
Mamanpas yachan, jñinñan.
Inkan chijta rimaysíway,
yanapáway, pusaríway
kay Qoyllurta qowanánpaj,
kallpayqa asta kanánpaj.
Phiñakujtinpas puriysíway.
Anchatachus millawanman
Inka yáwar mana kájtij?
Ñaupaj wiñayniyta qhátij,

ichapas chaypi urmanman
machukunapi mamanman.
Qhawarinchun mitk'asqayta,
yuyarichun purisqayta,
kay chanpiypin rikurinqa
míllay waranqa waminqa
chakiyman ullpuchisqayta.

De una vez te confesaré

mi despropósito, gran padre.

Lo sepas ahora, lo sepas mañana,
me acusarás lo mismo.

Grande es el lazo de mi enredo
y para ahorcarme está anudado.

He ahí que está trenzado
con hilos de oro: de esta suerte
la dorada flaqueza da la muerte.

Es mi mujer ya Kusi Qoyllur;
con ella estoy atado ya,
su sangre está mezclada con la mía
y la propia raíz de ella soy yo.

Su madre lo sabe y presta fe.

Ayúdame a hablarle al Inka nuestro,
ponme el hombro, condúceme
afin de que a esta Qoyllur me conceda
y que las fuerzas no me fallen.

Si se me encoleriza, asísteme.

O sería muy grande su repulsa
porque no llevo sangre de Inkas?

Háblale de mi antigua tradición;
quizá descubra que entre mis mayores
se hallan los suyos propios.

Que repare en mis prestaciones
y en los caminos recorridos,
y encontrará en mi clava
que a millares de bravos adalides
dejé humillados a mis pies.

La reacción del inka, si bien no tiene la fiereza que temen Piki Chaki y Willka Uma, es de rechazo a Ullanta, con lo que comienza las hostilidades entre ambos personajes, como apreciamos en el siguiente pasaje:

PACHAKUTIJ

Ullanta, qan runan kanki,
jinallapítaj qhepariy,
pin kasqaykita qhawáriy,
ancha wichaytan qhawanki.

ULLANTA

Uj Kamallaña sipíway.

PACHAKUTIJ

Ñuqan chaytaqa rikúnay,
manan qanqa ajllanaykuchu.
Ñiway, yuyayniykipichu
karqanki? Utqhay ripúllay. (Vase).

ESCENA OCTAVA

ULLANTA

Ah, Ullanta! Ah, Ullanta!
Chay jinatachu jurqosunki
llipi t'ajtaj kayniykiman?
Chay sh'ika yanasqaykiman?
Ay, Kusi Qoyllur, warmillay,
kunanmi chinkarichiyki,
ñan ñupa pisipachiyki
Ay, ñust'a! ¡Ay, urpillay!
¡Ay, Qosqo! ¡Ay, súmaj llajta!
kunanmanta q'ayamanqa
aunqan kásaj, kásaj auqa,
chay qhasqoykita k'arajta
llik'irqospa sunqonkita
kunturkunaman qonáypaj
chay auqa, chay Inkaykita.

PACHAKUTIJ

Ullanta, tú eres un vasallo

*común y permanece donde estás.
Considera quién eres,
quieres subir demasiado alto.*

ULLANTA

De una vez dame muerte.

PACHAKUTIJ

*Eso me toca ver a mí,
no es que tú debes elegir.
Dime, estás en tu sano juicio?
Vete en seguida. (Vase)*

ESCENA OCTAVA

ULLANTA

*¡Ah, Ullanta! ¡Ah Ullanta!
De este modo te ha despedido
A ti, devastador de pueblos?
A ti, que tanto le serviste?
¡Ay, Kusi Qoyllur, mujer mía,
ahora sí que te he perdido,*

*yo mismo te he aniquilado!
¡Ay, mi princesa! ¡Ay, paloma mía!
¡Ay, Cuzco! ¡Ay, ciudad hermosa!
De ahora en adelante
enemigo seré, seré enemigo.
Desgarrando tu pecho fieramente
el corazón te arrancaré
y se lo arrojaré a los cóndores.*

Ullanta es proclamado inca de los Antis y la lucha se inclina a su favor, destruyendo el ejército comandado por Rumi Ñawi, jefe de las huestes de Pachakutej. Súbitamente fallece este Inca y le sucede en el trono su hijo Túpaj Yupanki. La princesa Kusi Qoyllur, entre tanto, permanece encerrada y encadenada en una oscura celda de la Casa de las Escogidas, donde también se halla su hija Ima Sumaj. Al cabo de diez años, luego de la traición de Rumi Ñawi, quien había logrado unirse a Ullanta, este guerrero cae prisionero del inca Túpaj Yupanki. El desenlace es emotivo y feliz, con el perdón del Inca y el encuentro de Kusi Qoyllur con su hija Ima Sumaj y con Ullanta, a quienes une Túpaj Yupanki, con estas palabras:

*Sh'ikallata phutikuychis,
kusi kachun uj samipi.
Ñan warmiyki makiyki.
Wañuymanta qhespinkichis.*

*Vuestras adversidades cesen ya
y sea alegre vuestra dicha.
Ya en tus manos está tu esposa.
Os salvais de la muerte.*

Tragedia del fin de Atahualpa:

Prácticamente con esta obra se cierra un ciclo notable de la literatura quechua, pues esta tragedia, identificada como un auténtico Wanka, cuyo título original es "Atau Huallpac puchucacuininpa huancan", descubierta, traducida, estudiada y publicada por Jesús Lara, en cochabamba (1957), probablemente fue compuesta entre 1535 y 1550, teniéndose todavía fresca en la memoria la muerte del Inca Atahualpa, que fuera ajusticiado el 26 de julio de 1533, y dado que entre ese año y 1550 se suscitan varios acontecimientos que, aunque deformados, han incidido en el argumento de esta tragedia incaica, a la que nadie le ha negado su carácter

histórico, muy propio de los Wankas primitivos. Por otra parte, como bien lo advierte Teresa Gisbert, en su "Esquema de Literatura Virreinal en Bolivia" (1968), no cabe duda de que ésta es la misma obra de la que nos habla el cronista potosino Bartolomé Arzanz de Orsúa y Vela, en su "Historia de la Villa Imperial de Potosí", al hacer la relación de las "comedias" que representaban los indios en Potosí, hacia el año 1555, durante la celebración de unas fiestas religiosas.

Sobre las versiones de este Wanka incaico, Jesús Lara nos habla de la existencia de más de cuatro en Bolivia, según los lugares donde habitualmente se lo representa. Aparte del texto de Toco, parcialmente transcrito por Mario Unzueta en su novela "Valle" (1944). Lara nos hace la siguiente relación: "En 1952 obtuvimos un texto de la misma obra, que bajo el título de "Debate de Incas" se representaba también anualmente en San Pedro de buena Vista, capital de Charcas, provincia potosina. Otro texto de la misma, intitulado "La conquista de los españoles", incluido por Augusto Beltrán Heredia en su obra "Carnaval en la ciudad de Oruro", se ponía en escena cada año en carnaval, en la ciudad de Oruro. Un nuevo texto que intitula "El descubrimiento de América por C. Colón", fechado en Santa Lucía, comarca de la ciudad de Cliza, en diciembre de 1937, fue adquirido por César Guardia Mayorga, filósofo peruano. Otro texto fechado en Chayanta, en 1871, descubierto en poder de un conservador potosino, fue copiado por nosotros" (12). Con respecto al texto escenificado en los carnavales de Oruro, nos cabe aclarar que el mismo constituía el repertorio principal de un grupo de danzarines, conocido como "Los Incas", que en determinados momentos "relataba" el texto referido. En tal virtud nos fue dado presenciar la escenificación de este wanka, en una versión semejante de la de Chayanta, en la población de Toledo, distante a más o menos 40 kilómetros de la ciudad de Oruro, en su fiesta patronal, que es el 28 de agosto, en honor a San Agustín. Como esta zona es bilingüe (quechua- aymara) es probable que por esta razón el texto de Chayanta también tuviera vocablos de origen aymara, que Lara considera "extraños" a su naturaleza quechua.

El único texto publicado en su integridad

es el de Chayanta, gracias a la laboriosa investigación emprendida por Jesús Lara, especialmente en pos del texto de Toco. El texto de Chayanta no se halla dividido en actos ni escenas. Se desarrolla como en una sola secuencia, sin distinguir los momentos ni los escenarios que implican su acción dramática. El diálogo es continuo y fluido, sucediéndose en secuencias que nos llevan de un personaje a otro en un inadvertido cambio de lugar, como podemos observar en el siguiente pasaje, donde Waylla Wisa se encuentra frente a Almagro y se vale de Felipillo, el intérprete, para comunicarse con el conquistador español. En la actuación se supone que ellos están lejos del Inca Atau Wallpa:

FELLIPILLU

Kay sínchij apu nisunki:
Amapuni ñuqaykuwanqa
auqanakuyta yuyaychu.
Aswan allin kanqa qunayki
apuykiman kay qilqata.

WAYLLA WISA

Auqasunk'á puka runa,
ima yúraj chhallachan kay.
Asllallatan suyaríway,
risaj apullaypa chayman,
rikuchimúsaj kay chhallacha
apamusqaykita...
Sinchij munásqay sapan apu,
Atau Wallpa Inkallay,
kay chhallachatan quwanku
chay auqasunk'á runakuna.

ATAU WALLPA

Waylla Wisa, púnij apu,
kay chhallacha apamusqayki
mana imatapas niwanchu.

FELIPILLO

*Este fuerte señor te dice:
No te propongas provocar
pelea con nosotros.
Mejor será que vayas a entregar
a tu señor este mensaje.*

WAYLLA WISA

*Adversario barbudo, hombre rojo,
que chala blanca es ésta.
Aguárdame un momento,*

*iré a casa de mi señor,
y a él le mostraré esta chala
que has traído...
Amado y único señor,
Atau Wallpa, Inca mío,
esta chala me han entregado
esos hombres barbudos y agresivos.*

ATAU WALLPA

*Waylla Wisa, señor que duerme,
esta chala que has traído
no me dice nada.*

En la participación de los españoles, ya sean Almagro, Pizarro o el padre Valverde, éstos sólo mueven los labios y es el intérprete, Felipillo, el que da la relación de su parlamento. Este recurso técnico se halla aclarado en quechua. Por otra parte, la gradación con que se acomoda los acontecimientos es perfecta en el suspenso que empieza con los sueños agoreros, anunciando la presencia de los conquistadores, los mismos que se van acercando al Inca primero con el mensaje escrito (chala), que ninguno de los quechuas puede descifrar, luego con su captura, sentencia y ejecución. El coro de las ñustas acentúa el patético final del inca, explicando la situación con sus cantos plañideros, como podemos ver en el siguiente pasaje:

NUSTAKUNA

Sapan apu Atau Wallpa,
Inkallay,
auqasunk'á watasunki,
Inkallay,
kausayniykita p'itinánpaj,
Inkallay,
kajniykita waykanánpaj,
Inkallay,
Quri qulqiman aysasqa,
Inkallay,
chay auqasúnk'aj sunqunqa,
Inkallay,
quri quí qita mañajtínri,
Inkallay,
thuilla thuilla churaykusun
Inkallay.

PIZARRU (Simillanta kuyuchin)

FELLIPILLU

Sapallan Atau Wallpa Inka,

*kay sínchij apu nisunki:
puririnki kunan pacha
maymanchus ñuqa nisaj chayman.*

LAS PRINCESAS

*Unico señor, Atau Wallpa,
Inca mío,
el barbudo enemigo te encadena,
Inca mío,
para acabar con tu existencia,
Inca mío,
El barbudo enemigo tiene,
Inca mío,
el corazón ansioso de oro y plata,
Inca mío,
Si oro y plata demanda,
Inca mío,
le entregaremos al instante,
Inca mío,*

PIZARRO (Sólo mueve los labios)

FELIPILLO

*Unico Inca Atau Wallpa,
este fuerte señor te dice:*

*"hoy día mismo partirás
a donde yo te diga".*

La obra concluye con la intervención de España, como personaje, que recrimina y mal-dice a Pizarro por haber dado muerte al Inca Atau Wallpa. Pizarro, compungido, muere súbitamente. Este texto de Chayanta tiene los siguientes personajes:

INCAS

Inca Atau Wallpa
Inca Waylla Wisa
Inca Sairi Túpaj
Inca Challkuchima
Inca khishkis
Inkaj Churin (Hijo del Inca)
Ñust'akuna (Princesas)
Qhora Chinpu
Qúyllur T'ika

ENEMIGOS DE BARBA

Pizarro
España
Almagro
Padre Valverde
Felipillo

NOTAS

1. El término "farsante" procede de la denominación que en el S.XVI recibían los actores, sobre todo de los "pasos" y comedias festivas de Lope de Rueda, cuyas obras también eran conocidas como "farsas".

2. Este mismo hecho explicaría que el Aranya forme parte de la poesía lírica.

3. Mario Unzueta, en su novela "Valle" (1944), hace el resumen de la "Tragedia del fin de Atahualpa", captando inmediatamente la atención de Jesús Lara, quien, empero, no pudo tener acceso a los manuscritos que conociera Unzueta.

4. Marcelino Menéndez y Pelayo: "Historia de la Poesía Hispanoamericana". Lib. Gen. de Victoriano Suárez. Madrid. 1913.

5. Como ya lo hiciéramos notar en otro acápite, los indígenas nunca dejaron de hacer teatro, representando sus obras en las festividades religiosas de las poblaciones más remotas del altiplano y de los valles.

6. Op. Cit.

7. Op. Cit.

8. Leandro Fernández de Moratín: "Orígenes del Teatro Español" (1830).

9. Jesús Lara: "La Cultura de los Inkas" (2o. Volumen), pp.414.

10. Op. Cit. Pag. 422.

11. Abraham Arias-Larrega: "Literaturas Aborígenes de América". Pag. 126.

12. Jesús Lara: "La Cultura de los Inkas". Pag. 439.

