

OLLANTAY

DRAMA QUECHUA DEL INCARIO

EDICIÓN BILINGÜE

Recopilación de
Jesús Lara

Traducción y estudio preliminar de
Adolfo Cáceres Romero



Segunda Edición

Grupo Editorial
Kipus

OLLANTA Y EL TEATRO QUECHUA

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; asimismo, 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 Tawantinsuyu. Desde luego que la sistematización del teatro, tal como nosotros actualmente la apreciamos, pertenece a la Grecia de los grandes trágicos, estudiados por Aristóteles en su célebre *Poética*, saliendo así de las manifestaciones rituales primitivas, para constituirse en una celebración artística, 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 reproducción trascendente de los acontecimientos más importantes del imperio. Las multitudes se congregaban en el aránway y participaban de lo que los distintos grupos de actores, como: los Janamsi, Ayachucu, Añaysauka y Llamallama les brindaban en un contexto realista e histórico. Los «farsantes», como Salkamaywa llama a los actores del Janamsi, actuaban mostrando acontecimientos notables, heroicos y divinos, como indica su nombre, que procede de los vocablos quechuas «janan» y «janaj» = elevado, alto, superior; los actores del Ayachucu eran fúnebres y se motivaban en la muerte («aya» = muerto, y «chuku» = sentado, lo que nos da la imagen de los chullpas o cadáveres momificados del Incario); en cambio, los actores

del Añaysauka mostraban obras cómicas, con personajes presumidos y jactanciosos que ridiculizaban algunos tipos humanos («añay» = admiración, entusiasmo, y «sauka» = burla, mofa, broma). En cambio, los actores del Llamallama eran comerciantes que actuaban cabalgados en los cuellos de otros actores 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 expresividad emotiva. Cuando se habla de las primeras manifestaciones escénicas del Incario, aparece el Aranwa, como una modalidad popular, donde se advierte la preponderancia del monólogo con variedad de matices coloquiales, a veces de tono burlesco; de tal suerte que un solo actor podía desarrollar los distintos papeles de su libreto. Como siempre requería de un auditorio, el aranwa era su escenario natural; al parecer de ahí surge luego un teatro más complejo, con varios actores y una adecuada utilería, de acuerdo a la temática de la obra. Lara considera que el *Utqha Paukar*, pieza recopilada por el etnólogo belga Edgar Ernalsteen, en los valles de Cochabamba, corresponde al Aranway. Lo curioso es que esta obra ha sido fragmentada, representándose la circunstancialmente por escenas en algunas festividades. Y esto es lo que hace que Lara la considere con características similares al Aranwa; pues algo que hemos advertido es que no siempre se manifiesta de esa manera. Su estructura y desarrollo lo emparentan más con el *Apu Ollantay* y no con los personajes de fábula o con las escenas anecdóticas y chispeantes del Aranway. El *Utqha Paukar* no debe ser confundido con el *Uska Paukar*, que es posterior, correspondiendo al periodo colonial. La trama del *Utqha Paukar* es más sencilla, amatoria. Trata de los hermanos Utqha Paukar y Utqha Mayta, que 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 una gran confusión, hasta el extremo de atribuírseles la autoría de las mismas; esto porque al transcribirlas lo hicieron de acuerdo a su criterio escénico, sin respetar su naturaleza original. Eran obras que se repetían en el ámbito de la oralidad. Si bien no variaba el tema central, depositado en la memoria de sus protagonistas, variaba en las circunstancias de su representación. No era extraño encontrar que un tema fuera desarrollado originalmente en lengua aymara y que luego apareciera en quechua; tal el caso del ukhumari y la pastora, relatado tanto en aymara como en quechua y tupiguarani. En aymara y quechua el protagonista es un oso que secuestra a una pastora, la lleva a su cueva y engendra en ella un hijo; en la versión tupiguarani es una serpiente que secuestra a un cazador, lo lleva a su cueva y también engendra un hijo con él. Esto que se da en el relato, se repite en algunas escenificaciones del Aranway, aún en nuestros días. Es lo que aconteció con la *Tragedia del fin de Atahuallpa*, que tiene partes referidas en aymara, en quechua y en español, como parte motivadora de la danza de los Incas, que aparece en los Carnavales de Oruro; precisamente esa escenificación recibe el nombre de «relato».

Si no el único, el teatro era el medio de expresión de masas más practicado en el incario. Todo se transmitía mediante la escenificación; inclusive los Jayllis, sagrados, agrícolas o heroicos, eran cantados a través de la acción. Pero el teatro tenía una infraestructura adecuada a su escenario, a la participación de los actores y la utilería que precisaba la obra. Los autores podían ser los amautas y aún los propios actores, sin que se los identifique como a creadores individuales, sino como a participadores en obras de dominio comunitario.

A la luz de nuevas investigaciones, ya se ha descartado que Fray Antonio Valdez hubiese compuesto el *Ollantay* o *Ullanta*. Todo el arte del Tawantinsuyu se muestra anónimo; entonces, lo que ahora

analizamos y valoramos es el producto de una raza, de una cultura que se resiste a desaparecer, aun cuando la influencia occidental se ha hecho bastante pronunciada a partir del periodo colonial; entonces, durante la Guerra de la Independencia aparece la figura de un guerrillero y poeta, como Juan Wallparrimachi, cuya vida se pierde en la leyenda, conservándose empero su obra, en la memoria de su pueblo. En nuestros días, en algunas ciudades como Cuzco, en el Perú; y La Paz, Cochabamba, Sucre y Potosí, en Bolivia, existen academias regionales de la lengua quechua. La del Cuzco es la Academia Mayor. En esas ciudades, cada cierto tiempo se realizan seminarios y congresos, al igual que certámenes literarios en lengua quechua. Es más, en algunas de esas academias, como en la de Cochabamba, conocida con el nombre de «Qhochapampa Kjitijpa Ayllu Simin», se dictan clases de lengua quechua, en distintos horarios.

Después de la Conquista, el teatro incaico no podía subsistir fuera del control de las autoridades coloniales. No, como lo advertimos en las palabras de Martín de Morúa que, hacia 1590, en su obra *Los orígenes de los Incas*, dice: 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 evidentemente fueron reprimidas por todos los medios posibles, hasta acabar con los kipus y exterminar a los kipukamayus. Entonces, de los únicos antepasados de los que se podía hablar era de los que procedían de allende los mares, desde donde los 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 bien no es suficiente, basta para darnos a entender la magnitud artística y creativa del Imperio de los Incas. Así, Salkamaywa nos habla de la organización de los actores teatrales, tipificando sus especies dramáticas; asimismo, son bastante significativas las revelaciones que nos brinda Nicolás

de Martínez Arzanz y Vela, en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, cuando se refiere a unas fiestas celebradas en esa villa, en 1555, aparentemente sin que todavía las autoridades colonizadoras hubieran aplicado restricciones a las manifestaciones artísticas de los indígenas de entonces. Arzanz y Vela nos habla de un verdadero festival de teatro indígena, con la representación de ocho obras que él llama «comedias»; al respecto, nos cabe aclarar que el término *comedia*, en ese entonces, era usado para referirse a toda acción teatral, sin que implicara necesariamente la especificidad de un género, menos el de carácter cómico o risible; en tal sentido, una de sus interpretaciones etimológicas, procedentes del griego *Xwyn* (come) significa precisamente «un canto de fiestas populares». En tal circunstancia, 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 la manera con que los señores y sabios del Cuzco introdujeron al felicísimo Manco-Capac 1º a la silla regia; cómo fue recibido por el Inca de las diez provincias que con las armas sujetó a su dominio, y la gran falta 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 su honda, metida en las sienes, le quitó la corona, el reino y la vida; batalla que se dio de poder a poder, en los caminos de Hatun Colla, estando el Inca Huaina Capac encima de unas andas de oro fino, desde las cuales hizo el tiro. Fue la tercera de las tragedias de Cusi Huáscar, 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 Atahuallpa, 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 Cusi Huáscar les 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 Cusi Huáscar, en su prisión; representándose en ella la entrada de los españoles en el Perú; prisión injusta que hicieron a Atahuallpa, décimo tercero Inca de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes de 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 los costos de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano» ('Relatos de la Villa Imperial de Potosí, *selección de Leonardo García Pabón, Plural 2000, Págs. 59-60*).

Es indudable que esta última obra es la misma que Lara tuvo el privilegio de encontrar, a través del novelista-pintor Mario Unzueta, y luego publicar con el título de *Tragedia del fin de Atawallpa* (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 del cual el verso será «mixto», es decir que se compondrá en un quechua españolizado, de modo que se da en una variación que Lara llama «quechuañol», por ejemplo, en vez de decir «punkupi», dicen «puertapi» (en la puerta).

De la porfía, es más, de la indeclinable voluntad por preservar los valores culturales del Incario, surge este teatro que poco a poco va siendo descubierto a lo largo del siglo XIX. La Colonia cambió el curso de la historia del Imperio Quechua imponiéndole nuevos valores y hábitos culturales, dejándole su lengua oficializada de por vida; herencia ésta que estimaron positiva para su integración con otras culturas similares de América, sin que empero jamás renunciaran a su patrimonio cultural originario.

Garcilaso Inca de la Vega, al referirse al teatro quechua, dice al comenzar el Cap. 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 los Reyes y de los señores que asistían a la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas y aun 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 habían entremeses deshonestos, viles y bajos; todo era de cosas grandes 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».

Cuando el escritor peruano Abraham Arias-Larreta, en su *Literaturas Aborígenes de América* (1968) 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: el Willac, encarnaba la divinidad: el Waka Willac, era el que se comunicaba directamente con el dios sol, en nombre de su pueblo; el tercer actor era el coro

de sacerdotes y, el cuarto actor, el pueblo que prorrumplía en llanto o gritos de júbilo, de acuerdo a lo que le transmitía el Waka Willac. Este teatro, que se motivaba en la organización 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 sorprendentemente semejanza y perfección en el imperio, el manejo de la t'ajlla o arado, la geometría escalonada de los andenes, la construcción de acueductos, la parafernalia 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 postumamente. 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 algún 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 del fin de Atawallpa* sea considerado un auténtico Wanka.

Índice

PREFACIO de Jesús Lara.....	5
OLLANTA Y EL TEATRO QUECHUA por Adolfo Cáceres Romero.....	21
OLLANTAY	37
Personajes	39
Acto primero	40
Acto segundo.....	106
Acto tercero	160

“Toda cultura que irradia desde sus orígenes la grandeza de su paso por la tierra, lo hace mostrando el fruto de su sensibilidad estética en obras eternas, únicas en su género; en tal sentido el **Ollantay** es para la cultura quechua, lo que el **Mahábarata** o el **Ramayana** son para la hindú, o lo que **La Iliada** y **La Odisea** constituyen para los griegos y, quizá por ello mismo, Pacheco Zegarra, en 1878, afirmó que el drama **Apu Ollantay** vale por toda una literatura.”

Adolfo Cáceres Romero

ISBN: 978-99974-66-44-0



9 789997 466440