

parece importante mencionar que la Teología Latinoamericana muy en especial la Teología de la Liberación ha realizado algunos trabajos sobre el pensamiento religioso en el siglo XVI y el encuentro de dos concepciones religiosas del mundo, que creo podrían ser de utilidad. Estamos a la espera que la Filosofía en nuestro país deje su pedestal académico eurocentrista y se aproxime a estas crónicas como un objeto privilegiado de estudio.

Una línea de trabajo que a su vez ayudaría a darles más solidez a algunas de las interpretaciones es la propuesta por Lienhard en el No. 17 de nuestra revista, de realizar estudios comparativos entre las crónicas producidas en otras latitudes de nuestra América, en particular en México.

Las investigaciones sobre este tema revelan sus avances así como las limitaciones de una revaloración recientemente iniciada. El volumen que nos entrega R. Adorno refleja la rigurosidad con que estos estudios se están desarrollando en los EE.UU., tanto por latinoamericanos radicados allá, como por estudiosos norteamericanos, que influidos por destacados peruanistas, como es el caso de John Murra, han sabido conservar su admiración y valoración por nuestra tradición cultural andina. Por ello en justo homenaje y reconocimiento el volumen le está dedicado a Murra, a quién nuestro José María Arguedas quería y admiraba.

José Cornejo

Teatro quechua colonial. Antología. Selección, Prólogo y traducción de Teodoro Meneses, Lima, Ediciones Eubanco, 1983, 593 pp.

La aparición de esta antología de teatro quechua colonial, obra vasta y de múltiples posibilidades, nos permite comprobar la existencia de una legión de investigadores que se abocan al estudio de uno de los aspectos que ha ido dando forma a nuestra nacionalidad: el sustrato cultural indígena.

Sabemos de la existencia de un teatro quechua colonial, mas la escasez de obras conservadas o conocidas nos deja apenas percibir la magnitud de ese corpus. Por esto, buscarlas y editarlas representa, desde ya, un reto y una responsabilidad con la cultura nacional.

La obra con selección, traducción y prólogo de Teodoro Meneses, es producto de una extensa y paciente investigación que integra el trabajo propiamente científico con la experiencia vital de conocer el idioma y las costumbres del pueblo quechua.

La introducción de Teodoro Meneses tiene dos aspectos fundamentales que subrayar: el carácter compendioso de la obra, que se circunscribe solamente a los clásicos cusqueños, y el afán conciliador, no polémico del autor, que desliga el elemento social de la producción literaria. Meneses señala que la literatura quechua existe como un elemento constitutivo de la nacionalidad, como un pasado valioso que aporta originalidad pero que debe contribuir a la formación de una nueva conciencia mestiza, libre de todo elemento disociador y proyectada hacia el futuro.

La introducción se orienta con estos fines al comentario panorámico del proceso que da origen al teatro quechua colonial. Sobre la base de un teatro anterior a la conquista, se difunde rápidamente el teatro español en las colonias. Esta experiencia teatral es asumida de muy diversas maneras por los dos elementos que conforman la sociedad colonial: mientras que para el español es un medio evangelizador y de adoctrinamiento, para el indígena sojuzgado es un modo de transformar la realidad que vive. El teatro quechua colonial aparece entre estos dos extremos.

Aunque no está especificada, es clara la presencia de dos tipos de creadores: unos tienen nombre propio (como Juan de Espinoza Medrano), aunque a veces no haya evidencia de su autoría (como en el caso de Gabriel Centeno de Osma); y otros son creadores anónimos cuya existencia se pierde en los oscuros pasajes de la colonia. El doctor Meneses es exhaustivo en la investigación de los códices existentes y especulativo con

337

fechas y nombres, dándole a su obra un carácter esencialmente filológico.

Juan de Espinoza Medrano es el creador más firmemente delineado. Su obra da lugar a un extenso ciclo que abarca los fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. Conocido con el apelativo de El Lunarejo, Espinoza Medrano es un clérigo cusqueño famoso por su erudición clásica y el dominio del quechua, su lengua materna. *El hijo pródigo* y *Rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, los dos primeros dramas que inician la serie antológica, se ubican entre la producción anterior al *Apologético en defensa de Góngora*, por lo cual Meneses deduce que posiblemente sean sus primeros ensayos de imitación del teatro barroco. Los temas bíblicos y alegóricos, tan repetidos en el teatro español, dan lugar al recreamiento espiritual en la obra de El Lunarejo. A nivel estructural, ambos dramas se dividen en tres jornadas amplias y coherentes ofreciendo un desarrollo lineal. La caracterización de los personajes es plana, su accionar es reducido y lento, condicionado al único mecanismo que impulsa hacia el final feliz: el arrepentimiento del protagonista, un pecador. El argumento es un pretexto para el discurso moral del clérigo. La perspectiva del creador parte de la visión de un indígena transculturado que se ve en la necesidad de adoptar la escritura y el modelo dominante para poder expresar su universo dislocado. El Lunarejo manifiesta en sus dramas una concepción sencilla de la divinidad y una ferviente devoción cristiana que lo anima.

Los dos siguientes dramas, *Usca Paucar* y *Apu Ollantay*, están reunidos por la posibilidad de una única paternidad y proceso de creación. Meneses sienta las bases de su hipótesis en algunas circunstancias anecdóticas y en florecimiento teatral del siglo XVII, que bien pudo dar origen al resurgimiento de temas pre-hispánicos como materia literaria. El *Usca Paucar* desarrolla la leyenda mariana, muy en boga en la colonia, en donde la intervención divina salva al héroe del pacto demoníaco. La presenta-

ción hace hincapié en una breve noticia sobre el doctor Justo Apu Sahuaraura, firmante del código más esclarecido que se tiene de la obra, aunque allí se aclara que no es el creador sino el dueño y recopilador del código. A nivel estructural se da un nuevo elemento: el nudo o conflicto dramático está constituido por el pacto con el demonio, al que concurre el protagonista impelido por la pobreza y humillación de su raza.

De la inclusión de *Apu Ollantay* en esta antología se espera algo nuevo. La materia ollantina es amplia y llena de matices, Meneses orienta la presentación hacia la posibilidad más cercana de emparentar los códigos y el drama al período propiamente colonial de nuestra literatura. En cuanto al posible creador del drama se inclina a pensar en un primer auto sacramental que recoge la leyenda incaica y que el padre Blas Valera retoma para recrear el tema del perdón, aun para el peor enemigo; pero no se detiene aquí sino que avanza a un período mucho más cercano para sentar las bases de una nueva hipótesis según la cual el drama actual sería obra del doctor Vasco de Contreras. Esta tesis de evolución no es nueva, en todo caso Meneses justifica la altísima calidad del drama en la representatividad que aún tiene para nuestro perfil literario.

Son cuatro los códigos más antiguos:

1. Código de Valdéz.
2. Código de La Paz (Harmsen)
3. Código Dominicano I (Primitivo).
4. Código Dominicano II.

Después de muchos alcances y precisiones se deduce que el texto más valioso del *Ollantay* fue el Dominicano I, que se encuentra perdido desde 1853, quedando de él solamente dos copias directas. De todos los códigos existentes, resalta con mayor nitidez y exactitud el que se conserva en el Convento de Santo Domingo en el Cusco, por lo que es incluido en copia facsimilar en la antología. A nivel estructural el drama está dividido en tres actos, cada cual con sus numerosas escenas. La traducción del doctor Meneses es limpia y precisa. El argumento evoluciona linealmente abarcando

do un amplio lapso histórico. Los protagonistas están firmemente caracterizados, diferenciándose claramente del elemento secundario. La lectura detenida nos permite corroborar la firme estructuración argumental del drama.

El pobre mas rico se suma a la serie de obras de temas religiosos, alegóricos y aleccionadores, que pueblan el teatro colonial de América. Su autor es Gabriel Centeno de Osma, que pertenece al grupo de autores casi desconocidos, que dan origen a un ciclo teatral claramente diferenciado por el tratamiento dramático y por los temas. Esta es una de las obras que mejor representa el choque violento de dos razas, de dos tradiciones.

Pero quizá *La tragedia del fin de Atahualpa* es el caso más dramático, el menos evasivo y con mayores posibilidades de análisis ideológico que recoge la antología. Su descubrimiento es relativamente reciente, Jesús Lara ha divulgado el único manuscrito que existe del drama. El argumento es harto conocido y pertenece al lapso más violento de la historia de la dominación del pueblo indígena. El simbolismo que la muerte de Atahualpa representa para su pueblo es asumido por el creador del drama como un acontecimiento que puede ser distinto para los dos actores de la historia. La imagen final es el gran acontecimiento para el pueblo quechua:

Pizarro - Mi poderoso solo señor,
ese hermoso y cabal mandato
ya está hecho, ya está cumplido.
Aquí está su cabeza, aquí su
llauto de ese Inca necio.

España - ¡Qué me dices Pizarro!
¡Atontado me dejas!
¡Cómo hiciste eso!
Ese rostro que me trajiste
es mi propio rostro.
¿Cuándo te envié
a matar a este Inca?
Ahora serás castigado.

.....

Almagro - Mi noble y solo señor,
aquí me tienes a tus pies.

España - (señalando a Pizarro)
Mira pues a éste hombre, con-
quistador me parece que ya está
muerto.

Almagro - Mi noble y solo señor
en verdad ya está muerto.

España - Si es así llévenselo,
y entréngelo al fuego
con toda su descendencia/
perezca
y sus casas destrúyanlas.
Que nada quede
de este enemigo infame.
¡Esto es lo que yo ordeno!
(p. 586-7)

La imagen es elocuente: el indígena colonizado sabe que su mundo ha sido destruido y que sobre él se levanta orgullosa una nueva cultura, un nuevo idioma y hasta una naturaleza distinta a los tiempos de la creación libre y espontánea. El teatro es el vehículo que le permite explicar y determinar su historia.

En este breve comentario, deseo destacar de qué manera la lectura e interpretación de los textos traducidos y antologados dependen de dos actitudes fundamentales. Primero la existencia de tres núcleos de creación claramente diferenciados: el motivador, es el espacio histórico e ideológico que da el marco escenográfico al teatro quechua colonial; el creador, que se ubica muchos años después, propiamente en la colonia, originando la problemática textual y aural; y por último el autor en tiempo presente, reunido en el binomio traductor-lector. En otras palabras nos estamos refiriendo a todo el proceso de comunicación y reproducción de la obra literaria. Y segundo, no es esta una lectura de las formas sino de los contenidos, de lo sustancial que permanece en este teatro: los gestos que sugieren y evocan, que van más allá de lo ficticio y de la representación exagerada de los hechos cotidianos, para erigirlos como hechos únicos e irrepetibles, que requieren ser conservadas en el idioma tradicional.

Teresa Vela Loyola