



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte

“Dualismo cultural y discursivo en la obra teatral T'ikahina del sacerdote Nemesio Zúñiga Cazorla”

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Alumna: Ilsen Alejandra Jofré Seguel

Prof. guía: Dra. Patricia Henríquez Puentes

Concepción, Noviembre 2016

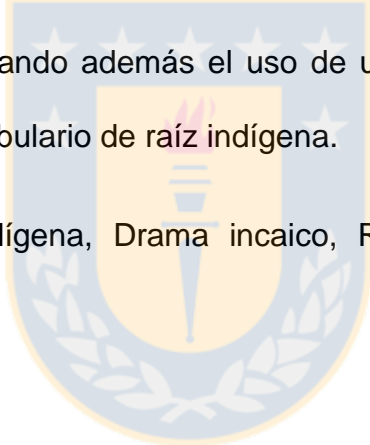
Tabla de Contenido

I.- Resumen	iii
1.- Introducción	1
1.1.- Hipótesis	4
1.2.- Objetivo general	4
1.3.- Objetivos específicos	4
2.- Crítica precedente	6
3.- Contexto de Producción	9
3.1.- Teatro evangelizador en Hispanoamérica	9
3.2.- Teatro en Perú	13
4.- Marco Teórico	20
4.1.- Proceso de Conquista española en América.	20
4.2.- Resistencia cultural indígena	29
5.- Análisis de la obra.	38
5.1.- Análisis teatral de la obra <i>T'ikahina</i> .	40
5.2.- Discurso evangelizador presente en la obra <i>T'ikahina</i> .	385
5.3.- Discurso de resistencia cultural indígena presente en la obra <i>T'ikahina</i> .	51
6.- Conclusiones	72
7.- Bibliografía	75
8.- Anexo	80

I.- Resumen

T'ikahina, es un drama escrito en 1920 (fecha estimada) por el sacerdote de origen quechua Nemesio Zúñiga Cazorla, y está ambientado en la época colonial peruana, donde se relata la historia de una familia noble del Cusco, que a lo largo de la obra cuestiona sus tradiciones ancestrales puestas en conflicto con la cultura evangelizadora. Zúñiga utiliza el teatro como una herramienta para evangelizar, tal como se hiciera en distintos lugares de América desde la conquista, pero con la particularidad de incluir diversos elementos de la cultura prehispánica. Así, el autor hace alusión tanto a situaciones cotidianas como a ceremonias rituales, destacando además el uso de un lenguaje lleno de poesía, saludos protocolares y vocabulario de raíz indígena.

Palabras clave: Teatro indígena, Drama incaico, Resistencia cultural, Opción decolonial.



Dualismo cultural y discursivo en la obra teatral *T'ikahina* del sacerdote

Nemesio Zúñiga Cazorla.¹

Diseminadas o enterradas en todo tipo de archivos de la palabra escrita, las huellas escritas de las voces marginadas resultan, en realidad, muy numerosas.

Martín Lienhard

1.- Introducción

La obra *T'ikahina* fue escrita en quechua por el sacerdote Nemesio Zúñiga Cazorla. La fecha exacta de su creación no es clara, pero hay antecedentes que señalan que fue escrita alrededor de 1920, puesto que hay registros de su puesta en escena ese año en la ciudad de Lima, Perú.

Es posible conocer el manuscrito de la obra gracias a una copia realizada en 1952 por George Dumézil, basada en un cuaderno escrito por el mismo Nemesio Zúñiga y publicado por César Itier, en 1965, junto a otras obras de “teatro quechua”. Otras antologías también la han publicado, basándose en la traducción de Itier.

Zúñiga pasa su vida ligado a la cultura indígena, su infancia transcurre con su familia en los campos peruanos de la provincia de Cusco; de su familia materna

¹ Esta investigación es fruto de una Pasantía de Investigación Bibliográfica en la Ciudad de Cusco, Perú, bajo el alero del *Instituto Americano de Arte del Cusco*, bajo la tutoría del Profesor Sr. Enrique Rosas Paravicino. La Dirección de Postgrado de la Universidad de Concepción brindó apoyo económico para realizar dicha Pasantía.

Además esta investigación es parte de un Proyecto de Investigación Fondecyt Investigación N° 1120822 *Teatro colonial de raíces indígenas en el virreinato del Perú: Restauraciones contemporáneas*.

Destaco finalmente el aporte económico de Conicyt a través de la beca de Magíster nacional que financió la totalidad de mis estudios de Magíster.

de origen mestizo, hereda las tradiciones y la lengua quechua, de su padre una estabilidad económica adquirida de su trabajo, lo que le permitió el acceso a la educación y a oportunidades que él supo muy bien aprovechar. Ingresó al Colegio franciscano de Cusco donde fue apadrinado por el sacerdote José Gregorio Castro, quien le ayudó a ingresar al Seminario San Antonio Abad de Cusco haciéndolo pasar por familiar. En 1917 fue ordenado Sacerdote, labor que desempeñó en distintos pueblos y provincias de Cusco y sus alrededores, destacando por su gran destreza en oratoria y su cercanía con los feligreses, en su mayoría personas de sectores rurales, indígenas y mestizos, discriminados por la sociedad de la época y con limitadas oportunidades. Nemesio se caracterizó por representarlos ante las autoridades y por emprender acciones concretas que daban solución a sus problemas cotidianos y mejoraban su calidad de vida.

Como sacerdote, Nemesio tenía la misión de servir a la comunidad y a Dios, propósitos que llevó a cabo con éxito, especialmente gracias a la incorporación de una particular estrategia orientada a motivar y unir a los feligreses, el teatro, una de las grandes pasiones que Zúñiga Cazorla desarrolló en su vida.

Zúñiga trabajó la dramaturgia y la puesta en escena de sus obras en distintos lugares de la provincia del Cusco, creando grupos de teatro que además representaban autos sacramentales en plazas y espacios teatrales de distintos pueblos y comunidades. Existen registros gráficos de Nemesio como Director de varias compañías de teatro, pero sin duda la más importante fue la creada en Urubamba, "Compañía Dramática Urubamba", pueblo en el que además fue

Alcalde y donde actualmente están enterrados sus restos². Con esta Compañía estuvo de gira por diversos lugares de Perú, incluso en el extranjero. De sus presentaciones existen registros en la prensa de la época, pero en su mayoría los comentarios son negativos ya que nunca fue considerado un miembro quechuista de la sociedad cusqueña, debido a su origen humilde y a su cercanía con personas modestas que eran además, quienes integraban los elencos con los que representaba las obras, todos sin preparación académica. Los únicos requisitos para ingresar a su Compañía eran la devoción a Dios, hablar en lengua quechua y tener habilidades para cantar, lo que para las otras compañías formadas en su mayoría por estudiantes universitarios era casi una ofensa, “Si hubiera tenido más roce social, hubiera tratado a escritores. (...) le desmereció mucho a Zúñiga la relación que tenía con la gente del pueblo, era medio cholero.” (Itier, 1995: 21)

Las obras de Nemesio Zúñiga Cazorla se inscriben en un contexto político social caracterizado por la revaloración de la figura del Inca y la grandeza del Imperio incaico, en el marco de una proliferación de intelectuales que apoyaban la causa indigenista y buscaban no sólo reivindicar la figura del Inca, sino también restablecer y defender sus derechos, especialmente los ligados a la tenencia de tierras y el respeto por la cultura y tradiciones indígenas. Por otra parte, la Iglesia, “madre solícita del pobre y el desvalido, en todo tiempo protectora de la raza indígena” (Farfán en Itier, 2000: 55) también se propuso “encauzar” al indígena y “civilizarlo y protegerlo”, por lo que la labor de Nemesio se inscribió en

² La información proporcionada acerca de la vida y obra de Nemesio Zúñiga Cazorla fue extraída de una entrevista realizada el 16 de mayo de 2015 en la ciudad de Cusco a los señores Dr. Jorge Abelardo Gutiérrez y Lic. Efraín Tupayachi Castillo, ambos conocieron personalmente a Zúñiga Cazorla y su trabajo en Urubamba, Cusco.

esta contraofensiva eclesiástica, logrando captar feligreses indígenas y mestizos, a través de la entrega de una visión moralista y de sus emotivos discursos que “hacían llorar a quienes lo escuchaban”³.

1.1.- Hipótesis

En la obra *T'ikahina* del sacerdote quechuísta Nemesio Zúñiga Cazorla conviven en constante tensión un proyecto evangelizador representativo de las propuestas eclesiales de principios del siglo XX en Perú, con un proyecto de rescate del legado ancestral de la cultura indígena, en el marco de una propuesta dramática que reúne danza, música y poesía.

1.2.- Objetivo general

Estudiar las marcas textuales y escénicas que en la obra *T'ikahina* de Nemesio Zúñiga Cazorla, revelan la convivencia en tensión del proyecto evangelizador y de rescate del legado ancestral de la cultura indígena.

1.3.- Objetivos específicos

- Identificar en la obra las marcas textuales reveladoras del proyecto evangelizador y del proyecto de rescate del legado ancestral de la cultura indígena.

-Analizar las marcas textuales reveladoras de la tensión de ambos proyectos.

³ Comentario realizado por Dr. Jorge Gutiérrez en entrevista realizada en la ciudad de Cusco. (Ver nota anterior)

- Estudiar las expresiones de danza, música y poesía en la obra.

Esta investigación se inicia con un capítulo dedicado a la crítica precedente que busca mostrarla figura de Nemesio Zúñiga Cazorla como dramaturgo cusqueño de principios del siglo XX y así, situar a *T'ikahina* en el marco de su producción dramática. El análisis permitirá clasificar la obra como literatura mestiza y heterogénea, apoyándose para ello en los estudios de Antonio Cornejo Polar y Martín Lienhard, considerando tanto sus rasgos andinos como españoles. Para evidenciar las marcas de la cultura indígena nos basaremos, entre otros, en el problema de la literatura oral, asunto trabajado por los investigadores Edmundo Bendezú y Mauricio Ostria.

Es posible también analizar la obra desde su concepción evangelizadora gracias a los estudios de Beatriz Aracil Varón, Carlos Salazar y José Rojas Garcidueñas, estudiándola como una obra representativa del teatro con fines misioneros, para lo cual ha sido fundamental explorar en antecedentes que datan de la época colonial. Para analizar las huellas de catequización presentes en la obra, nos basaremos en el texto *Confesionarios y sermones para curas (1584)*, *La Biblia y Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios (1583)* textos fundamentales para la labor de los sacerdotes en tierras americanas.

Finalmente, estudiaremos *T'ikahina* como una obra representativa de un proyecto de resistencia indígena, en este sentido, inscrito en el marco de una corriente sociocultural indigenista que existe en Perú a principios del siglo XX,

momento en el que se escribe esta obra y que sin duda colabora con este movimiento liderado por autores como Mariátegui y Valcárcel.

2.- Crítica precedente

La obra de Nemesio Zúñiga, probablemente por las características controversiales de la vida y obra del sacerdote, es en general desconocida, incluso en Perú.

César Itier es el responsable de la publicación de las obras de Nemesio, incitado por Pierre Duviols, quien descubre su obra gracias a las transcripciones realizadas por el filólogo George Dumézil⁴, desde los mismos cuadernos de Zúñiga.

César Itier es el único estudioso y crítico que escribió acerca de *T'íkahina* como obra literaria. En *El teatro quechua en el Cusco Tomo I* además de publicar íntegramente el manuscrito *T'íkahina*, describe la fábula de la obra, evidenciando además, claras influencias del texto *Frtales* de Clorinda Matto de Turnery del mito indígena que relata la rivalidad entre el pueblo Colla y los habitantes de los valles quechuas. Luego, describe brevemente a los personajes protagónicos y su relevancia en el desenlace detallando el conflicto “que surge de la coexistencia concreta de dos series de principios morales: la obediencia al padre y la fidelidad a

⁴ “Esta literatura tal vez hubiera caído en un olvido total si George Dumézil no le hubiera prestado atención durante su permanencia en el Cusco en 1950. En esa oportunidad, copió unos 19 dramas, de distintos autores, escritos entre la Guerra del Pacífico y 1950” (Itier, 1995: 17)

la moral ancestral, por un lado, y el respeto a la vida y la legitimidad del amor, por otro”(Itier, 1995: 48). El análisis de Itier no se remite sólo a la dramaturgia, también aborda algunos aspectos relacionados con la recepción de una de las funciones importantes de la puesta en escena, la que tuvo lugar en el marco de la celebración del *Cuarto Centenario de la Fundación Española de la Ciudad*. Es en esta función que el dramaturgo recibe el reconocimiento de la elite local, que celebraba “la herencia cultural doble o mejor dicho sutilmente complementaria y jerarquizada: la de los incas y la de los conquistadores.” (ibid: 50). En relación a la obra en estudio, Itier señala lo siguiente “*Tikahina* es pues, ante todo, un drama que celebra la cristianización del Cusco” (ibid: 50). En efecto, en la obra se afirma explícitamente que la conquista respondió a los designios de Dios y fue sin duda, un aporte tanto material como espiritual para los pueblos indígenas.

En *El teatro quechua en el Cusco Tomo II*, César Itier señala que existen registros de la presentación de la obra *T'ikahina* en Lima, el 13 de junio de 1920, en una temporada de teatro realizada por *La Gran Compañía Incaica el Sol*, dirigida por Nemesio Zúñiga. Y una representación de la obra en abril de 1934 por el Conjunto *Cosco Urubamba* también dirigido por Zúñiga, quien recibió un subsidio de la Municipalidad para la representación de diversos dramas incaicos dentro de los cuales estaba *T'ikahina*, obra que se presentó dos veces en el Teatro Municipal⁵. Las últimas presentaciones de las que se tiene noticia fueron en 1945 en el Estadio de Cusco y en 1952 en el Salón Municipal de Urubamba, presenciada por George Dumézil.

⁵ Información extraída por Itier del periódico *El sol*, Cusco. 18-04-1934 y 28-04-1934.

En la revista *Urubamba*, publicada por la Municipalidad a propósito del CLXX Aniversario de la Ciudad de Urubamba, hay un capítulo dedicado a Nemesio Zúñiga Cazorla, el autor de este artículo, quién además conoció a Zúñiga, describe brevemente la labor de este sacerdote en Urubamba, Cusco, como “Párroco franciscano, gestor y dinámico productor del teatro popular con expresiones religiosas y andinas” (Gutiérrez, 2009: 32).

Respecto de la obra *T'ikahina*, señala que “t'ica jina” (bella como la flor), fue redactada íntegramente en quechua y que se presentó con un grupo actoral bastante afiatado y que en general sus dramas “eran desarrollados con expresivos vecinos y seleccionadas actrices que hacían vibrar de entusiasmo para demostrar penas o alegrías, realizando las representaciones en el Teatro Municipal o en el atrio de la Iglesia San Pedro Apóstol, luego se desplazaban a la ciudad de Cusco a los Conventos de Santa Clara, Santa Catalina para las monjitas de encierro quienes espectaban a través de las rejas de su claustro y también al público asistente” (ibid: 33).

3.- Contexto de Producción

3.1.- Teatro evangelizador en Hispanoamérica

Una de las formas que utilizaron los españoles para transmitir el mensaje cristiano a los aborígenes de América, fue a través del arte, específicamente del teatro, ya que mediante estas representaciones era posible comunicar, no sólo por medio de la palabra, sino también utilizando gestos, expresiones corporales, vestuario, escenografía, etc.

El teatro que se realizó desde el S. XVI en adelante en América, tenía como objetivo además de convertir al catolicismo a los indígenas, ejercer dominio y control sobre ellos, presentándoles en distintas historias de santos católicos y personajes bíblicos, los mandamientos, sacramentos; la doctrina de la Iglesia en general y las consecuencias que desobedecerlas podía acarrear. Así encontramos a través de la historia, evidencias de la presentación en América de Teatro religioso con los Autos Sacramentales, Teatro Escolar o de Colegio y Teatro Criollo. Este teatro fue mezclándose con prácticas escénicas de raíz indígena propias de las comunidades andinas.

El hecho de que las sociedades autóctonas tuvieran distintas formas de producción escénica de carácter político-religioso fue un tema que los cronistas no dejaron de registrar. Como indican los tres cronistas nativos más importantes del área, se testimonia la existencia de homenajes y espectáculos sagrados cultivados por los pueblos, con narradores e

intérpretes ataviados y ricas coreografías: acompañamiento de cantos femeninos, música pentafónica y danzas. (Salazar, 2003: 777)

El teatro evangelizador nace como confluencia entre las formas medievales europeas y la teatralidad indígena prehispánica (...) y es uno de los claros exponentes de ese discurso mestizo sincrético, que definió en buena medida la cultura novohispana (Aracil, 1999: 22).

El teatro que llegó desde Europa era principalmente una herencia de lo realizado durante el periodo de la Edad Media, en el cual destacaba el teatro religioso que presentaba temas del Antiguo y Nuevo testamento, vidas de Santos y leyendas religiosas, “El teatro florece en la Edad Media y en su mayor apogeo, es cultivado en las grandes fiestas por la Iglesia y los gremios, y entonces las representaciones son acontecimientos que atraen y congregan espectadores a millares” (Rojas, 1939: VII). Con el gran avance que tuvo el teatro en esa época, se pudo expandir la doctrina cristiana con éxito, lo mismo se repitió en América en el s. XVI, precisamente cuando en Europa éste iba decayendo. En estas “Nuevas Tierras”, el Teatro Religioso tuvo fines netamente evangelizadores, por lo que se denominó Teatro Misionero o Catequista. En las obras de las que se tiene noticia se puede acusar claramente la influencia indígena aportada por sus habitantes, quienes en muchos casos construían la escenografía e interpretaban las obras en lenguas nativas. La mayoría de las obras eran traducidas al náhuatl o al quechua, considerando los dos grandes imperios precolombinos.

José Rojas Garcidueñas señala respecto al incipiente teatro en América, “El inmediato acogimiento que las representaciones religiosas encontraron en el entusiasmo popular, lo explica el gusto que ese pueblo tenía por las representaciones teatrales que ya conocía y practicaba, en forma primitiva, durante la época precortesiana” (ibid: X) De esta manera, lograban entregar sus mensajes de forma inteligible y atractiva para la gran cantidad de indígenas que eran su público objetivo, buscando apelar a su comprensión y emotividad a través de estrategias teatrales. “Vertidas ya al idioma de los naturales, y representadas por éstos, el verbo cobró forma en carne americana (...) El teatro misionero fue, por tanto, más que mero trasplante, verdadero injerto de temas occidentales en la cepa teatral americana” (Arrom, 1967: 26).

Cabe mencionar que de este Teatro religioso es posible desprender algunos subgéneros desarrollados en América, con la misma finalidad misionera, así encontramos evidencia de Autos sacramentales, Teatro escolar y Teatro criollo, que definiremos a continuación:

Autos sacramentales

Provenientes de la palabra acto, Pavis lo define Auto como “Forma dramática medieval (siglos XII y XIII) que presenta escénicamente episodios de la Biblia” (Pavis, 1998: 55), luego especifica que los Autos Sacramentales eran obras religiosas alegóricas, que trataban problemas morales y teológicos (el sacramento de la eucaristía) y que el espectáculo era representado sobre carretas mezclando farsas y danzas con la historia sagrada, atrayendo al público popular (ibid). Así

encontramos piezas como *La Visitación de la Santísima Virgen a Santa Isabel*, *El Juicio Final*, *La Natividad de San Juan Bautista*, por nombrar algunos. Estas obras eran recurrentes al momento de la celebración de fiestas religiosas que se hacían en honor los Santos o en otras instancias católicas como el día del Corpus Christi, Navidad, Pascua, etc.

Teatro escolar o de colegio

Surge en Europa y llega también hasta América en formato de comedias y coloquios latinos representados en “lenguas cultas”, es decir, en castellano o latín. Los padres Jesuitas, montaban estas representaciones en los patios de colegios, con sus estudiantes como actores “Eran diálogos, casi siempre alegóricos, sobre temas sagrados o moralizantes, y tragedias que siguiendo la pauta clásica, se dividían en cinco actos y contenían largos parlamentos y muy poca acción.” (Arrom, 1967: 31) Estas piezas servían muchas veces de ejercicio retórico para los mismos estudiantes, que eran en su mayoría de origen español o criollo, manteniendo a su vez el gusto por la práctica teatral.

Teatro criollo

Fue creado por españoles que habitaban en América y sus descendientes, si bien presentaba una influencia americana, buscaba mantener la tradición española. Las obras se presentaban especialmente en el marco de celebraciones religiosas o para conmemorar la llegada de algún personaje importante. “Ese teatro, de ascendencia europea, pero nacido en América y penetrado cada vez más en una sensibilidad característicamente americana es, como la mayoría del

público que lo presenciaba, insoslayablemente criollo” (ibid: 35). Destacan en este tipo de teatro, Cristóbal de Llerena, Juan Ramírez Pérez y Fernán González Eslava.

3.2.- Teatro en Perú

Existen estudios que dan cuenta del desarrollo del teatro en el siglo XVI en Perú no sólo como herramienta de evangelización, sino también como una forma a través de la cual los propios indígenas contaban las hazañas de sus héroes incaicos.

Según la documentación histórica sobre el ambiente cultural de Potosí, se pueden identificar las principales formas de teatro que predominaban en la zona en el siglo XVI.

1.- El teatro de escena viva en lengua nativa. Esta forma se ocupó de temas religiosos y, como empresa de instrucción dirigida al indio, fue auspiciada por el clero. 2.- Las representaciones o “comedias”, en las que se utilizó una combinación de lengua nativa y español. Este tipo de drama trató sobre temas históricos nativos tales como hazañas y fechorías de las figuras en la dinastía de los Inkas. 3.- Los libretos de comedias escritos por dramaturgos españoles, que eran transportados como mercadería desde España hasta las ciudades principales del Virreinato del Perú (Beyersdorff, 1988: 20).

En el área andina, existe una tradición importante de piezas dramáticas redactadas en lengua quechua, mayormente pertenecientes al clero. Estos

dramas se iban “nutriendo de préstamos temáticos” y formales del verso sacro: la recitación y el cántico, ambos producidos de manera prolífica desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII” (Ibid: 17), todo esto siguiendo claras pautas españolas de redacción. Es importante señalar que quienes participaban de la recitación e interpretación de las distintas piezas dramáticas eran indígenas, lo que sin duda, es un antecedente fundamental en la dramaturgia y puesta en escena de las obras de Nemesio Zúñiga Cazorla.

El Teatro en Perú durante la primera mitad del siglo XX

El teatro de Nemesio Zúñiga Cazorla tiene una importante base teatral cusqueña, además se da en el contexto en el que existen tres fuertes factores socioculturales de finales del siglo XIX y principios del XX que lo influyen. Primero, una suerte de patriotismo que busca reafirmar la identidad peruana en la grandeza del otrora gran imperio del Tahuantinsuyo, esto debido a la caída de la “moral nacional” generada por la derrota en la Guerra del Pacífico con Chile, de la que algunos estudiosos culpan justamente a la falta de unión del pueblo peruano en torno a un sentido de identidad y patriotismo común. Segundo, la Iglesia Católica pierde terreno frente a la corriente positivista universitaria y necesita recuperar feligreses y entregar su mensaje evangélico sobre todo en los sectores rurales o cercanos a Cusco; y finalmente, hay un fuerte movimiento indigenista que busca devolver el lugar que le corresponde al indígena en la sociedad, denunciando además una serie de injusticias cometidas por la autoridad política y económica.

Todos estos antecedentes dan origen a lo que varios estudiosos denominan “dramas incaicos” (1885 y 1950), que tuvieron como principales exponentes a Andrés Alencastre, Nicanor Jara, Luis Ochoa, Mariano Rodríguez, José Félix Silva y Nemesio Zúñiga Cazorla, representándose en Cusco, Lima, Bolivia y el norte de Argentina. “El hecho de que hayan podido representarse en la capital, con rotundo éxito, piezas íntegramente compuestas en quechua atestigua el dinamismo de la escuela teatral cuzqueña en su apogeo” (Husson, 2002: 460) y como señala Itier “Hacia finales de la segunda década del siglo XX, el teatro incaico se había convertido en un fenómeno literario y cultural de magnitud nacional” (Itier, 10: 2000).

El teatro funcionaba como una herramienta a través de la escritura y puesta en escena de obras que exaltaban las características del imperio incaico, sus principales figuras, hazañas, costumbres, tradiciones y que permitían unificar las raíces de toda la sociedad peruana en torno a un pasado común glorioso.⁶ “La raza indígena se convertía entonces en la “raza madre”, con lo cual el estrato blanco manifestaba su ascendencia espiritual autóctona, sin renunciar para eso a su pertenencia a una “raza blanca” que le garantizaba una superioridad cultural,

6

Los intelectuales de la “generación de 1909”, contemporáneos de Nemesio Zúñiga, se dedicaron al conocimiento de la realidad local, tanto geográfica, antropológica, histórica, arqueológica, etc. como espiritual (el “alma nacional”). Esa “alma nacional” correspondía a una concepción antropológica entonces dominante según la cual las “razas” eran linajes humanos provistos de caracteres biológicos y sociológicos adquiridos y heredables más estables y permanentes que las vicisitudes de la historia. (...) Por efecto del medio y de un mestizaje leve, se suponía que los “blancos” del Cuzco tenían en común con los indígenas algo de esa “alma de la raza”. Como señalaba Valcárcel “toda la influencia maternal de la cultura inkaika vive en nosotros. Discurre misteriosamente en nuestro espíritu como la sangre que irriga nuestro cuerpo. Nos debemos a la Raza.” Por esa vía es que la elite podía identificarse como heredera de la aristocracia Inca. (Itier, 1995: 30 y 31)

moral y biológica sobre los “indios” y los “mestizos”. (Itier, 1995: 32). De esta forma, el “drama incaico” en general, busca revitalizar esta “raza indígena” tal como lo afirma Itier en uno de sus estudios, “El drama incaico respondía principalmente a esta preocupación. Y en efecto, si ese género logró figurar el “alma de la raza” fue porque pretendía ser una reconstitución de lo esencial del pasado incaico, es decir, de las costumbres y la idiosincrasia de los Incas.” (Ibid: 33).

Un refloreamiento del arte dramático cusqueño se produce entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En este periodo, tras el trauma de la derrota en la guerra con Chile, un nutrido grupo de autores escribe casi un centenar de “dramas incaicos”, llamados así debido a la temática histórica o legendaria de los mismos. La popularidad de la que en su momento gozaron estas obras, que llegaron a representarse incluso más allá de las fronteras nacionales, se explica en buena medida porque respondían a la necesidad de dar pie a una regeneración del espíritu nacional tras la derrota en la guerra. (*Antología*, 2012: 25)

La derrota en la Guerra del Pacífico fue tan importante que sentó las bases para el surgimiento de un “movimiento indigenista”, ya que dentro de las reflexiones posteriores a ella había quienes señalaban que “con la educación del indio éste habría podido participar en mayor medida en las luchas, y tal vez el país habría podido ser más fuerte” (Fredrick citado por Jancso, 2009: 60).⁷ Esto

⁷ El tema del indigenismo es bastante amplio por lo que sólo nos remitiremos a mencionarlo de forma general.

sumado a los fuertes problemas por la tierra y al sistema de gamonales que obligaban al “indio” a trabajar en las haciendas y entregar sus cultivos al gamonal a cambio de protección y el uso de sus lotes de tierra, además del “pongaje” que era la obligatoriedad del indio de realizar trabajos domésticos de manera gratuita. Todo ello genera un profundo descontento y necesidad de exigir los derechos de los “indios”. En este contexto varios “dramas incaicos” o comedias costumbristas evidencian estas injusticias, tal como señala Husson, “El teatro cuzqueño se relaciona también con la corriente indigenista cuya influencia es patente a nivel tanto ideológico como literario. Las piezas más marcadas por esta influencia son las comedias costumbristas, donde proliferan las denuncias de los gamonales y las escenas que muestran los excesos cometidos por las autoridades locales en detrimento de la población indígena” (Husson, 2002: 461). En este ámbito destacan las obras de Nicanor Jara, Andrés Alencastre y Nemesio Zúñiga Cazorla.

Todo lo anterior es posible reafirmarlo con una cita de César Itier, “El teatro incaico, que pretendía reanudar el desarrollo de la tradición dramática, lingüística, musical y coreográfica precolombina interrumpido durante cuatro siglos, constituía una propuesta integral de cultura nacional y por eso se inserta dentro del fenómeno que se ha dado llamar “indigenismo” (Itier, 2000:11).

El movimiento indigenista se podía notar también en la Iglesia, ya que se presentaba como protectora del “indio” y buscaba defenderse de las corrientes intelectuales universitarias relativas a la antropología, la sociología y el neopositivismo que consideraban a la Iglesia como un factor de atraso en el campo “Esa rivalidad no se puede entender a cabalidad si no tomamos en cuenta

que los objetivos del progreso regional y nacional que habían sentado los indigenistas implicaban siempre la educación del indígena, excluyendo de ella a la Iglesia. En este terreno ambas fuerzas no podían sino entrar en competencia” (Itier, 1995: 55).

En este contexto, las obras de Nemesio eran sin duda un aporte a esta contraofensiva eclesiástica en Cusco, lo que se puede apreciar en la mayoría de sus obras dramáticas. Cabe mencionar que en esta época varios sacerdotes se destacaron por trabajar apoyando esta misma causa: José Gregorio Castro, Obispo de Cusco, fue considerado como uno de los cultores del quechua más prolíficos, el Obispo Pedro Pascual Farfán fue conocido como orador sagrado quechua, Mariano Rodríguez quien escribió lo que se conociera como “drama incaico a lo divino” y Juan Francisco Palominos quien se inició como dramaturgo, destacaron por su labor en el teatro de la época, por mencionar solo algunos. (Ibid: 56).

En relación a la crisis de la Iglesia antes mencionada La *Revista de Historia Peruana Eclesiástica* señala, que esta crisis fue acentuada por una mala administración de las autoridades de la Iglesia en Perú, que generó mucho movimiento de obispos y arzobispos, pero que a su vez motivó distintas campañas misioneras en las que destacaron varios miembros religiosos y dice “sin embargo hubo figuras eclesiales que, en medio de la mediocridad socio-política, descollaron; si no consiguieron mayores frutos se debió también en gran parte, a la incompreensión del ambiente cultural y político.” (Dammert, 1996: 21)

Nemesio Zúñiga se caracterizó por la potencia de sus sermones y su capacidad de llegar a los feligreses, además de la escritura de sus propios textos dramáticos y creación de compañías teatrales para representar sus obras y autos sacramentales; que permitía acercar la palabra de Dios a lugares aislados de la zona andina peruana, captar feligreses y recuperar la confianza en la Iglesia Católica.



4.- Marco Teórico

4.1.- Proceso de Conquista española en América.

El choque cultural producido en América en el siglo XVI trajo consecuencias en todos los aspectos de la vida indígena, surgiendo entonces una cultura nueva plena de contrastes producto de la tensa relación entre la cultura dominada y dominante “la lucha entre la cultura europea colonial y la cultura indígena. [...] Los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero al mismo tiempo, tienden a penetrarse mutuamente, a conjugarse y a identificarse”(Aguirre, 1970, citado por Gruzinski, 2007: 52). Se genera, de esta manera, según el autor, una cultura mestiza nacida de la conjugación de la interpretación de los contrarios. En el marco de esta dialéctica cultural los pueblos indígenas urdieron estrategias de resistencia que dieron origen a identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas, tal como señalara Cornejo Polar.

La conquista y colonización de América fue un hecho minuciosamente atroz, y atrozmente realizado, esos acontecimientos efectivamente se produjeron y marcaron para siempre nuestra historia y nuestra conciencia. Sin duda y frente a él (o dentro de él) caben algunas opciones: desde el lamento permanente por todo lo perdido hasta el voluntarioso entusiasmo de quienes ven en los entrecruzamientos de entonces el origen de la capacidad de universalización de la experiencia americana, comarca en la que habría de surgir o la épica “raza cósmica” o

el modesto pero eficaz “nuevo indio” (...) ¿realmente podemos hablar de un sujeto latinoamericano único o totalizador? ¿o deberíamos atrevernos a hablar de un sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas?.

(Cornejo-Polar, 1994: 21)

Los españoles que habitaron estas tierras utilizaron básicamente dos formas de dominio, una a través de la conversión “voluntaria” a sus esquemas culturales, y otra por medio de la obligación por la fuerza, cometiendo una serie de vejámenes y asesinatos en plena impunidad. Varias de estas estrategias las justificaban al considerar a los aborígenes como seres “sin alma” o reducirlos a la competencia o raciocinio de un niño. Eduardo Subirats, en su libro *Memoria y exilio*, señala a propósito de los comentarios de viaje de Colón, lo siguiente

El viajero confundió el hallazgo con la posesión de lo que había sido visto. Esta propiedad sobre lo hallado preside el no-reconocimiento de los habitantes de aquellas tierras como humanos por derecho propio. Éstos son definidos, por el contrario, como una carencia múltiple. Son seres que carecen de mirada; en segundo lugar, andan desvestidos; tercero están faltos de creencia espiritual; cuarto no poseen nombre; y por último y como consecuencia de todo ello, el “indio” carece de autonomía, de lengua y de poder. Es un ser natural inmerso en un orden anterior a la ley. (Subirats, 2003: 81)

El derecho expansionista y de posesión de todo lo descubierto, estaba avalado por la Bula Intercaetera, dictaminada en mayo de 1493 por el Papa de ese entonces Alejandro VI, el cual convertía este proceso de asentamiento en América, en una “Guerra Santa”, legitimando a través de Dios la posesión de los Reyes Católicos sobre todo territorio descubierto por navegantes castellanos en el Nuevo Continente.

Los conquistadores españoles obtuvieron el derecho de imponer su cultura, pero luego encontramos en la historia, personas que defendieron los derechos de “los indios”, es el caso de Francisco de Vitoria quien señala en 1539, “Que los bárbaros ni por pecado de infidelidad ni por otros pecados mortales se hallan impedidos de ser verdaderos dueños, tanto en el ámbito público como en el privado, y que por este título no pueden los cristianos apoderarse de los bienes de su tierra” (ibid: 85). Al igual que Fray Bartolomé de Las Casas, De Vitoria demandó a las autoridades coloniales que reconocieran a los indígenas como seres humanos y por lo tanto, dueños de sus tierras. Estas demandas, sin embargo, no terminaron con los asesinatos, ni abusos de poder por parte de los españoles, pero sí ayudaron a pensar y ejecutar otras estrategias de conquista, menos violentas corporalmente, y que buscaban convertir a los indígenas, en católicos respetuosos de las leyes de Dios.

Proceso de evangelización en América

Una de las modalidades a través de las cuales los conquistadores se propusieron dominar, ordenar y educar a los indígenas fue a través de

la imposición de la religión cristiana occidental. Las religiones existentes en el “Nuevo Mundo”, que daban sentido a la existencia completa de lo humano y de su entorno, fueron consideradas idolatrías que debía ser extirpadas. Existen variados ejemplos de españoles y mestizos, especialmente sacerdotes que utilizaron diversas estrategias para lograr sus propósitos, Todorov las denomina “tipología de las relaciones con el otro” donde considera al “otro”, en este caso al indígena como una creación del conquistador, en al menos tres dimensiones.

Juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien como se prefiere decir en esa época, es igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (este sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados. (Todorov, 2005:195)

En estas variantes de aproximación y construcción del otro, encontramos quienes buscaban aprender el idioma para poder conocer su cultura y así demonizarla y destruirla con mayor facilidad frente a los indígenas, mientras que

otros buscaban a través del sincretismo cultural dejar eternamente su huella cristiana. Bartolomé De Las Casas por ejemplo, valora al otro como ser humano, lucha por sus derechos y por el respeto a la vida y a sus creencias, sin dejar su objetivo de evangelización, pero buscando una aproximación y respetando la cosmovisión del otro “aunque afirma la existencia del dios único, no da la preferencia a priori a la vía cristiana para alcanzar ese dios (...) ya no hay un Dios verdadero (el nuestro), sino una coexistencia de universos posibles: si alguien lo considera como verdadero.” (ibid: 201) Opuesto a él encontramos el ejemplo de Durán, sacerdote español nacido en América, quien descubre el sincretismo realizado por los indígenas como estrategia para perpetuar sus tradiciones y ritos a través de los ritos cristianos, y afirma que la mejor forma de extirpar las idolatrías de los indígenas es conociendo al otro, su lengua, sus costumbres y tradiciones.

Si en determinada fiesta cristiana los indios bailan de cierta forma, cuidado, es una manera de adorar a sus dioses, en las mismas narices de los sacerdotes españoles (...) He oído semejantes días cantar en el areito unos cantares de Dios y del santo, y otros mezclados de sus metáforas y antiguallas, que del demonio que se los enseñó solo los entiende. (Ibid: 215)

Estos son sólo dos ejemplos de muchos que existen en torno a las formas de relacionarse con el otro, puestas en funcionamiento por el colonizador.

Conjuntamente con este proceso de evangelización que duró siglos, en el territorio que actualmente corresponde a Perú, se tomaron otras medidas como la reubicación de los aborígenes, en un sistema denominado “reducciones”.

Las reducciones eran básicamente lugares cercados, en los que se concentraron poblaciones rurales que vivían dispersas, para así facilitar el control de éstos y españolizarlos con sus ideologías, para lo cual contaban con servicios y establecimientos como la parroquia, la cárcel, el colegio de caciques, el hospital, entre otros. Esto sirvió, para apoderarse más fácilmente de sus tierras, controlar su forma de trabajo, y así obtener más beneficios para la corona, cobrando tributos y evitando cualquier tipo de evasión. Quienes estaban a cargo de velar por el cumplimiento de las órdenes en el Cercado eran los Corregidores. Cárdenas Ayaipoma señala al respecto,

Tomaron estos cargos tan solamente como un medio de enriquecimiento, valiéndose de la amplitud de poderes y amparándose en el encubrimiento y venalidad de las autoridades superiores, contravinieron sus funciones, atropellaron no ya los derechos, sino hasta la misma esencia de lo humano en el afán desmedido de amasar fortuna. (Cárdenas, 1980: 29)

Cabe destacar que cada una de las Reducciones, estaba bajo la advocación de un Santo patrono de la Iglesia Católica, cuyo aniversario se celebraba con un gran festejo público, además su nombre era mezclado con un adjetivo de origen prehispánico, así existen hasta hoy nombres como Jesús de Machaca, San Cristóbal de Huamanga, Espíritu Santo de Andamarca, etc. (Ossio,

2008:30), lo que da cuenta del mestizaje cultural y de la imposición de una cultura por sobre la otra, que buscaba la forma de resistir.

La parroquia era el centro de cada Reducción, ya que “fue el principal instrumento de captación de la mente de los habitantes nativos” (Cárdenas, 1980: 19), de esta forma se les podía enseñar el evangelio y toda la doctrina eclesiástica, con el fin de dominar y catequizar en estos espacios ideales para este fin. Los sentimientos de miedo y culpa se apoderaron de los indígenas, antes acostumbrados a festejar y dar gracias a sus deidades completamente vinculadas a su mundo cercano y natural, determinando el tiempo, el espacio, actividades agrícolas, ganaderas; su vida en general.

Es entonces cuando comienza el sincretismo de ambas religiones y culturas, las deidades antropomórficas de los católicos se apoderan de la vida prehispánica, los santos se convierten en las nuevas huacas⁸, la Pachamama se identifica con la figura de la Virgen María y las fiestas tradicionales se mezclan con las fiestas para los santos católicos. Es muy probable que, en un comienzo, el temor del indígena frente a la reacción de sus divinidades por esta “traición”, debe haber acongojado sus almas.

Los nuevos himnos, compuestos en lengua quechua por predicadores educados en las universidades virreinales, se estremecen con

⁸ En la sociedad andina, la noción de sacralidad envolvía al mundo. Lo sagrado se expresaba con la voz *waka* que tiene varios significados recurrentes. Según fray Domingo de Santo Tomás, en el quechua tenemos: “guaca-templo de ydolos”; González Holguín consigna “huacca-ydolos”, figurillas de hombres y animales que trayan consigo”; “huacca muchhana- lugar de ídolos, adoratorio”. En aymara, Bertonio anota: “huaka-ídolo” en forma de hombre, carnero, etc. y los cerros que adoraban en su gentilidad”. (Rostworowski, 1998. Citado por Sánchez. 2015: 15)

un oscuro sentimiento de culpa jamás conocido antes y con la convicción del poco valor de la vida humana y del profundo desprecio por su bajeza, que llegan al punto más álgido de la nada existencial; la figura del dios crucificado, impotente ante la crueldad humana, es el mejor símbolo del hombre conquistado. (Bendezú, 1980: XXV)

Con el transcurso del tiempo, los elementos opuestos de ambas culturas en contacto que originalmente tendían a excluirse, comienzan a penetrarse mutuamente, generando efectos impensados.

La lengua en todas las agrupaciones humanas ha servido y sirve como medio de unificación e identificación sociocultural para cada uno de sus miembros, tanto como elemento de comunicación como de manifestación de sus tradiciones, pensamientos y cosmovisión en general.

Cada lengua específica ha sido acondicionada históricamente por la práctica de una colectividad determinada de modo de tornarla apta para transmitir todos los aspectos materiales y espirituales de su cultura, tanto los recibidos por tradición cuanto los resultantes de la interacción coetánea de sus miembros (...) de allí también que su habla, convertida en factor de autoidentificación sea percibida, frente a cualquier otra como la que mejor expresa los sentimientos del ánimo, las cosas de la tierra y de la vida. En estas condiciones, el idioma es, o puede convertirse, en uno de los elementos fundamentales para la conservación, adquisición o readquisición de una conciencia nacional (de nación o nacionalidad) cuando coadyuvan

para ello factores extralingüísticos, básicamente económicos y políticos.”
(Torero, 2007:56).

En el proceso de conquista en Perú se buscó una lengua que fuera comprendida por la mayoría y que permitiera llegar con el mensaje evangelizador de mejor manera. Aunque había muchas lenguas indígenas, el imperio Incaico ya había avanzado en esta área posicionando la lengua quechua en su variedad Chinchay y el Aymara, como las más utilizadas de la región. En el caso específico de Cusco, se utilizó el quechua para evangelizar a los habitantes del territorio al mismo tiempo que se implantaba el castellano con toda su cosmovisión judeo cristiana, perdiendo así las lenguas particulares toda la carga cultural que eso conllevaba.⁹

La Iglesia Católica en América fue un pilar fundamental en el largo proceso de conquista, y continúa siendo una poderosa arma política.

Tal como se ha señalado anteriormente, una de las estrategias para implantar la religión en América Latina, además de la fuerza, fueron las artes, las que permitían no sólo captar la atención de la población indígena, sino también entregar mensajes relativos a los dogmas de la Iglesia, sus leyes y sobre todo el temor a un Dios castigador, a la vez sabio y misericordioso.

Señala Gisbert que el uso de los recursos en las artes en general, eran recurrentes especialmente durante la Colonia, ya que, como señalamos

⁹ “En cuanto a la política lingüística en 1613 se busca reforzar al “Quechua general” que había venido perdiendo terreno desde la Conquista española, quebró la interacción multirregional andina, y hacia 1636 se pretende alcanzar la masa indígena en sólo dos lenguas alternativas: Castellano o Quechua.” (Torero, 2007: 139)

anteriormente, permitían llegar al público de forma indirecta y entregar el mensaje tangencialmente, “Siguiendo las recomendaciones del Concilio de Trento, la Iglesia Católica enseñó dogmas y principios del cristianismo a través de autos sacramentales y artes plásticas, usando metáforas y analogías”(Gisbert, 1999, citado en Mulvany 2004: 409).

En el caso de la obra *T'ikahina*, las metáforas utilizadas corresponden a aquellas vinculadas a la figura de la Virgen, a su “pureza” (virginidad) y perfección espiritual. Las flores blancas, signo inequívoco de pureza para el mundo occidental, eran generalmente reemplazadas por flores autóctonas del lugar.

El simbolismo floral, cumplía una función pedagógica, en tanto representaba algo concreto a incorporar en el aprendizaje religioso, fuese una virtud, una doctrina, una historia; la función mnemotécnica gracias a la asociación de ideas entre la imagen y el concepto religioso; y la estimulación de las emociones mediante la belleza del motivo floral. En los virreinos hispanoamericanos, vemos como el arte puesto en función evangelizadora enfatiza una sintetización de las dispersas divinidades locales. (Mulvany, 2004: 262)

4.2.- Resistencia cultural indígena

Para entender la obra de Nemesio Zúñiga Cazorla como una propuesta que, además de evangelizar, se instala como estrategia de resistencia cultural indígena, es importante identificar en ella las marcas textuales de la cultura indígena.

Cuando hablamos de **“literatura quechua”** nos referimos a la denominación que Edmundo Bendezú hace de la literatura de origen propiamente indígena, que se desarrolla como resultado de la interacción de distintas manifestaciones culturales del imperio Inca, cuyo territorio se extiende desde Colombia hasta el interior de Chile. En este sentido, “se trata de textos compuestos originalmente en forma oral y auricularmente, no con una finalidad estrictamente literaria sino como parte de alguna actividad no literaria, como el canto, la danza, el trabajo agrícola, el ritual religioso, etc.” (Bendezú, 1980: ix), pero que, sin embargo, son considerados “literatura” a pesar de no estar escritos.

Charles F. Hockett señala que “no se excluye del concepto de literatura a ninguna sociedad humana en la que aparezcan ciertos discursos, breves o largos, que los miembros de la sociedad concuerdan en valorar positivamente y en cuya repetición periódica, en forma esencialmente idéntica, todos ellos insisten” (ibid: xvii). Generalmente, los elementos verbales a los que se hace alusión y que nos permiten hablar de literatura Inca responden a actos rituales y por tanto repetitivos, su carácter sagrado permite la valoración de la que habla Hockett y la reiteración cíclica permite la permanencia en la memoria de este “arte verbal”, a través de técnicas de memorización esenciales para las culturas orales.

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas por la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y

asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes, proverbios, etc. (Ong, 2006: 41)

Varias de estas características es posible encontrarlas en las obras de Nemesio, al recurrir éste a la tradición oral. Una clara forma de identificar alguna de estas psicodinámicas es a través de las figuras literarias, entre las que destacan los paralelismos y las metáforas que aparecen como marcas características de la poesía quechua. El paralelismo como recurso literario genera una serie de correspondencias semánticas, a nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas (Husson, 1993: 65). La metáfora, por otra parte, es una forma de reiterar conceptos, pero utilizando palabras más cercanas al “mundo humano vital”, haciendo referencia principalmente a elementos de la naturaleza.

La metáfora es una de las figuras literarias más recurrentes de las culturas orales. Su importancia para el análisis de textos que desde la tradición oral han llegado hasta nuestros días, radica en que constituye una excelente fuente de información, pues carga la cosmovisión cultural que le da origen. Es el caso de las obras de Nemesio Zúñiga, quien según Itier, utiliza el “hablar dulce” de la cultura Inca, tanto para sus discursos con fines religiosos, como en sus obras, “Todos hacen hincapié en su capacidad para suscitar, con la palabra, la emoción del público. De su manera de hablar en el púlpito se decía igualmente que “encendía el alma”, “daba fuerzas al afligido”, “resucitaba el alma”. (Itier, 1995: 70). En *T'ikahina* las metáforas más recurrentes refieren a imágenes de flores, plantas y animales.

Son justamente las metáforas que remiten al “mundo humano vital”, a su entorno próximo, las que cargan con toda la cosmovisión andina. Zúñiga Cazorla reafirma en su obra una concepción según la cual el ser humano es hijo de la Pachamama, de igual modo a como lo son las plantas y los animales, en el marco del uway o crianza recíproca.

Se trata entonces de una cosmovisión andina centrada en la tierra y personificada en la Pachamama, la madre universal criadora de la vida que ha generado, a partir de ella, todo cuanto existe en la naturaleza y frente a la cual, el hombre debe respeto, gratitud y responsabilidad con la biodiversidad. (Enríquez, 2008)

La comprensión de las distintas metáforas de raíz indígena que figuran en *T'ikahina* obliga a conocer algunas dimensiones de la religiosidad andina y de sus ritos. Para los antiguos habitantes del Tahuantinsuyo, eran fundamentales los simbolismos florales, ya que las flores eran sacralizadas y utilizadas en distintos ritos religiosos, debido a su vínculo con la tierra, la agricultura y su cotidianidad en general.

A lo largo del año las flores eran utilizadas en distintos actos rituales. Como formaban parte de los tocados de los incas, a los jóvenes que realizaban su iniciación como varones del linaje también se les colocaban tocados con ellas. Las flores eran ofrendadas a las wakas, con ellas se adornaban gnómones que integraban el palio que protegía al Inca y su

esposa, y eran arrojadas a las aguas desparramadas en los caminos en forma ritual. (Mulvany, 2005: 382)

En la obra, las imágenes de flores se inscriben en el marco de una celebración ritual, “la fiesta de la cosecha”. La preparación de esta fiesta se desarrolla de forma simultánea a como acontecen los hechos en *T'ikahina*.

La fiesta es un fenómeno religioso, social, económico y político muy complejo que integra una serie de formas de expresión cultural y estética (...) En el Perú, cuando se habla de fiesta en realidad se está haciendo referencia a la celebración religiosa, que constituye solamente un aspecto de la vida festiva y ritual del país. Mientras que las demás celebraciones están vinculadas a la marcación del calendario agrícola y ganadero – siembras, cosechas, limpieza de acequias, marca de ganado y pagos a la Pachamama (Madre Tierra). (Cánepa, 2008: 49)

La lengua es un elemento fundamental para cualquier cultura, ya que en ella está inserta su cosmovisión, sus raíces y su identidad. Es por eso que fue utilizada como elemento unificador por los españoles, al implantar el castellano en territorio americano.

Nemesio Zúñiga Cazorla escribe sus obras en su lengua nativa, el quechua¹⁰. Esta “era la lengua de lo cotidiano, de las relaciones familiares y

¹⁰ En relación a la lengua y literatura quechua podemos señalar que “es el idioma de mayor difusión entre las lenguas aborígenes de América. Con aproximadamente diez millones de hablantes, el quechua es el que posee la literatura escrita más abundante y variada (...) esta literatura cubre una extensión de casi cuatro siglos y medio, sin tener en cuenta sus raíces orales que remiten a un pasado mucho más remoto.” (Husson, 2002:1)

amorosas, del chiste y de la canción (...), el idioma indígena, era la lengua del sentimiento, el español lo era de la cultura” (Itier,1995:29). Las personas de clases acomodadas de la época aprendían el quechua de las conversaciones con la servidumbre, hablándolo a diario, por lo que esta lengua permitía llegar a distintos estratos de la sociedad cuzqueña de ese entonces.

La opción de Zúñiga Cazorla recuerda, en algún sentido, la propuesta del Inca Garcilaso de la Vega, con la diferencia de que éste no buscaba conciliar ambas culturas, sino más bien posicionar la cultura indígena a través de la escritura y representación de sus obras en lengua quechua, en distintos espacios públicos frente a indígenas, españoles y mestizos.

[El Inca Garcilaso de la Vega]vincula tradiciones hispanas y quechuas, que supone el constante trasiego de la oralidad a la escritura, notable sobre todo cuando se trata de la oralidad quechua trasvasada a la escritura en español, y que envía su mensaje tanto a sus lejanos parientes cusqueños cuanto a la corte peninsular y al lector culto del Renacimiento. (Cornejo-Polar,1994:92)

Además del uso de la lengua nativa, Zúñiga introdujo en sus obras elementos estilísticos, como metáforas y paralelismos, que, tal como se ha señalado anteriormente, están relacionados con sus distintas tradiciones, cantos, danzas, comidas, etc. destacando el uso que le da a las metáforas relacionadas con elementos de la naturaleza con nombres en quechua de: flores, plantas, aves, animales, astros, entre otros. De esta forma, no sólo entregaba un mensaje

evangelizador de forma más inteligible para el espectador de la época, sino que a la vez rescataba, a través del uso de vocabulario quechua, elementos de la cultura oral incaica, utilizando para ello la escritura como herramienta de permanencia. Mauricio Ostria explica claramente el vínculo entre **oralidad y escritura**, señalando esta última como estrategia de resistencia cultural.

Pese al evidente dominio del sistema letrado, el fenómeno de la oralidad, como sistema de concepciones y prácticas culturales, lejos de extinguirse, ha manifestado una pertinaz resistencia (...) no sólo eso, sino que la oralidad ha permeado la cultura letrada desde el mismo instante en que los indígenas comprendieron que la escritura era un excelente medio de sobrevivencia y memoria cultural. (Ostria, 2001)

Al resistir se iba deteniendo entonces el proceso de “aculturación”, es decir, se iba deteniendo la pérdida de la propia cultura para reemplazarla por otra impuesta, para dar inicio a otro proceso cultural, a la “transculturación” que no sólo implica la pérdida de la cultura precedente, sino también la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales “neoculturales”. (Rama, 2008: 39) Es en estos fenómenos donde encontramos más claramente, interesantes formas de resistencia y una opción decolonial.

Corroborar la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto

sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. (ibid: 41)

La opción decolonial implica la decisión de mantener en el tiempo ciertos elementos de una cultura que se ve amenazada por otra, seleccionando qué incorporar de cada una, según un criterio de supervivencia. Mignolo señala que a partir del S XVI nació una postura decolonial, cuando los sabios del Anáhuac y el Tahuantinsuyo debieron adaptar su sistema de conocimiento, información y organización de la memoria a un sistema extraño (Mignolo, 2007; 34) surgiendo entonces, lo que el mismo autor denominó un “pensamiento fronterizo”, que permitió mantenerse en los bordes del pensamiento español sin someterse por completo, aunque, desde luego, la Iglesia Católica lo intentó frenar a través de la demonización de sus prácticas rituales, aun con todo ello -añade Mignolo- “Las ideas no se matan: sobreviven en los cuerpos, pues son parte de la vida” (ibid: 35). Así se va construyendo un proyecto de resistencia cultural indígena, donde como mencionamos anteriormente, la letra y el arte en general cumplen un rol fundamental, al fijar de forma tangible la cultura. “Las formas letradas exhiben procesos de hibridación con formas de oralidad, aún en aquellas prácticas consideradas más prestigiosas y cultas, como en las manifestaciones literarias.” (Ostria, 2001). En relación a lo mismo, señala Lienhard “Así, desde la época colonial, muchas colectividades indígenas descubrieron el interés que ofrecía la escritura alfabética para archivar, en su propio interés, las tradiciones orales comunitarias.” (Lienhard, 2003:15)

La literatura generada a partir del desarrollo de la opción decolonial, ha sido denominada por Cornejo Polar literatura heterogénea, caracterizada por su contradicción, diversidad y pluralidad, y “en la que por debajo de su textura occidental, subyacen formas de conciencia y voces nativas (...) y en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (Cornejo-Polar, 1994:16). Se trata, en este sentido, de una literatura caracterizada por la duplicidad de sus signos socioculturales. Es precisamente lo que ocurre en *T'ikahina*, texto concebido como herramienta de evangelización y de indesligable andamiaje prehispánico.

Es posible afirmar que la producción dramática de Zúñiga Cazorlaes escritura desde el lugar del otro y para el otro, el andino, indígena, mestizo y marginado por la sociedad cusqueña. El dramaturgo además representa la otredad en la mayoría de sus sentidos, al ser un sacerdote de provincia, de origen quechua, humilde, de rasgos mestizos y que escribe y presenta sus obras para personas de una clase social baja, trabajadores, campesinos, indígenas y mestizos. Lienhard señala respecto de la **otra literatura**:

Los dueños sucesivos del territorio –los conquistadores y sus descendientes directos o “políticos” – mantuvieron y confirmaron durante siglos esa misma política de ocultamiento de la palabra *otra*, relegando a la periferia o a la clandestinidad no sólo el discurso de los autóctonos transformados en *indios*, sino también, paralela o sucesivamente, el de los esclavos africanos y sus descendientes, los campesinos arcaicos y los habitantes de los barrios urbanos marginales. (Lienhard, 2003: 15)

5.- Análisis de la obra.

5.1 Análisis teatral de la obra T'ikahina.

La obra dramática T'ikahina, es parte de una serie de obras que escribió el sacerdote Nemesio Zúñiga Cazorla a principios del siglo XX, con la finalidad de ser representadas y contribuir así al proyecto de evangelización que su condición de sacerdote le exigía, al mismo tiempo que introducía todo un imaginario indígena como estrategia de resistencia cultural.

La transcripción realizada por George Dumézil, inicia clasificándola como "Tragicomedia", *obra que participa a la vez de tragedia y comedia*¹¹, lo que es posible confirmar a lo largo de la obra con los tipos de personajes, la forma en que se presenta la fábula y desarrolla el conflicto.

Los personajes: La obra cuenta con 13 personajes, entre ellos la familia protagonista que representa la nobleza incaica y personajes de clase social baja al servicio de los demás, entre los que destacan las pallas, paje y chasqui. Estos últimos encarnan los personajes bufonescos¹² que introducen las escenas cómicas dentro de la obra.

¹¹ Según define Pavis, la tragicomedia es una obra en la que participa a la vez de la tragedia y de la comedia (...). En la historia teatral la tragicomedia se define por los tres criterios de lo tragicómico (personajes, acción, estilo). (Pavis, 1998 : 492)

¹² Según define Pavis, el bufón es, como el loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar impunemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. (...) su poder destructor atrae a los poderosos o los sabios: el rey tiene a su loco, el joven enamorado a su criado, el señor noble de la comedia española a su gracioso. El bufón desentona en todas partes: plebeyos

Personajes Principales:

T´ikahina: Princesa quechua sobre quien se desarrolla toda la historia, y con la que interactúa la mayoría de los personajes. Es quien encarna la belleza y es definida a lo largo de la obra con las características de las flores más bellas, delicadas e importantes para la cultura quechua por su carácter ritual. A través de ella se pone a prueba la lealtad a su familia, a sus tradiciones, y su obediencia a los preceptos evangelizadores.

Sinchik´anaq: Pretendiente de la princesa T´ikahina, miembro de la tribu Colla, enemiga de los quechuas. Es quien irrumpe en la vida de T´ikahina y su familia, poniendo en tensión sus ritos y tradiciones, al ofrecerle su amor a la princesa. A lo largo de la obra es caracterizado como un animal fuerte y astuto.

Personajes secundarios:

Apu Kutipa: Padre de T´ikahina, quien representa las tradiciones quechuas y cuyas acciones buscan preservarlas.

Wayna Kutipa: Hermano de T´ikahina, a quién se le encomienda la tarea de preservar las tradiciones y la honra de la familia al impedir el matrimonio entre T´ikahina y Sinchik´anaq, por lo mismo es considerado el antagonista de la obra al oponerse a las acciones de ambos protagonistas.

Qasachaki: Paje de Sinchik´anaq, este personaje encarna al gracioso o bufón de la obra, es quien introduce elementos de risa, exacerbando sus defectos

en la corte, obsceno entre los bienpensantes, cobarde entre los soldados, glotón entre los estetas, grosero entre los refinados, siempre sigue su camino.” (ibid: 58-59)

físicos y traspasando los límites sociales que existen entre las distintas clases a las que pertenecen los demás personajes.

Estructura dramática de la fábula.

La fábula: Se presenta a lo largo de la historia siguiendo el esquema teatral clásico, señalado por Aristóteles, con inicio, desarrollo y final, claros y muy definidos¹³. Cuenta estructuralmente con cuatro actos que desarrollan la historia de la siguiente manera:

Acto 1: Se desarrolla en 11 escenas, en la primera se presenta un diálogo entre los padres de T'ikahina, donde describen la lucha entre indígenas y españoles. Luego comienzan los preparativos de la fiesta de la cosecha, y se hacen constantes alusiones a la comida, bebida, a las distintas flores utilizadas para el tocado de la princesa y a los cantos y danzas que se presentarán con motivo de la fiesta. Se menciona el conflicto con los Collas, y se presenta Wayna Kutipa en territorio quechua con motivo de un intercambio comercial.

Acto 2: Se desarrolla en 5 escenas, en las que el padre de T'ikahina, comienza a intranquilizarse debido a la llegada del Colla y a la posibilidad de que su hija se involucre con alguien de ese pueblo. Sabe que va a morir y por eso aconseja a T'ikahina respetar sus tradiciones y a su hijo Wayna Kutipa encarga la

¹³ Aristóteles en su Poética, define la estructuración de los hechos en la tragedia de la siguiente forma "Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas." (Aristóteles, 152-153)

honra de su familia y sobre todo de su hermana T´ikahina, pidiéndole que mate a quien intente aprovecharse de ella. Es en este momento de la obra en el que Wayna Kutipa anticipa la tragedia: “Wayna: Mi padre respetado, te juro que para el día en que T´ika deje de ser digna de ti, guardaré esta honda de mango grueso y esta afilada lanza y derramaré su sangre mezclada con la mía. Quien sea su raptor, conocerá la braveza de Wayna Kutipa.” (309) Luego, a través de un sueño de Wayna Kutipa, se presagian tiempos difíciles y funestos.

Acto 3: Se desarrolla en 11 escenas, que inician con un monólogo de T´ikahina en el que ella se refiere a su amor por el Colla y a la desobediencia a su padre que esto conlleva. Más adelante, comienzan T´ikahina y sus pallas a preparar las canciones y danzas; harawis y hayllas, que mostrarán durante la fiesta. Luego se encuentran, a escondidas, Sinchik´anaq y T´ikahina en el que manifiestan su amor prohibido. Llegan los bailarines de Lanlay a propósito del inicio de la fiesta de la cosecha, la princesa presenta la comida y chicha sagrada en una ceremonia en honor al Sol que oficia Apu Kutipa como mayor autoridad del lugar, finalizan el acto danzando Apu Kutipa junto a los dos príncipes.

Acto 4: Se desarrolla en 12 escenas, se inicia el acto con un diálogo entre Wayna Kutipa y T´ikahina, en el que se refieren a la muerte de su padre, y a las órdenes que él les dejó a ambos. Los dos lloran y se sienten desgraciados ante la pérdida y sus destinos trágicos. Luego llega Pawqar Kutipa, tío de los príncipes, y aconseja primero a T´ikahina para que ya no siga sufriendo y confíe en los designios de Dios, posteriormente hace lo mismo con Wayna Kutipa, a quien le señala que no debe desobedecer a Dios ni matar a nadie, le aconseja dejar a su

hermana vivir feliz el amor con quien ella quiera, lo invita a respetar las leyes y decisiones de Dios. En la siguiente escena se reúnen a escondidas T'ikahina y Sinchik'anaq y planifican escapar para vivir su amor lejos del hermano de T'ikahina. Wayna al despertar y darse cuenta sale a buscarlos, al dar con ellos entierra un puñal a Sinchik'anak, T'ikahina despierta al ver lo ocurrido saca el puñal de su amado y se lo entierra ella, finalmente Wayna saca el puñal de T'ikahina y también se suicida.

En coherencia con el formato de la tragicomedia, la obra presenta momentos graciosos que invitan a la risa del espectador y que son generados principalmente por Qasachaki, y por Tunkisiwa, y al mismo tiempo, un conflicto en el que se tensionan dos mundos culturalmente opuestos. Uno, determinado por las leyes de Dios y el otro, por las tradiciones indígenas. El resultado de esta tensión es funesto. T'ikahina se involucra sentimentalmente con Sinchik'anaq. Esto da lugar a que su hermano, Wayna Kutipa, se enfrente a la decisión de preservar las tradiciones familiares o seguir los mandamientos de divinos.

La resolución del conflicto deja claro el mensaje evangelizador, se castiga con la muerte la desobediencia a los mandamientos cristianos. Sin embargo, al mismo tiempo, se enfatiza en la relevancia que tiene para el hombre indígena el respecto a sus tradiciones y sus ancestros, aunque optar por ello les cueste la vida.

Las acotaciones y cuadros de la obra, presentan diversas acciones reveladoras del mundo y las tradiciones indígenas como son la descripción de

comidas, danzas y diversos rituales en torno a la Fiesta de la cosecha, además se sugiere una puesta en escena con elementos naturales de forma predominante, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

“Escenario: En una casa de campo con cerros y colinas, con arboledas. Un campo florido en mes de enero. Aparecen en escena Apu Kutipa sentado y Mama Chimpu pichando coca.”(281)

Con todo lo anterior se confirma el paso constante de la risa al llanto, como en toda Tragicomedia.

5.2.- Discurso evangelizador presente en la obra *T'ikahina*.

Análisis de la fábula de la obra *T'ikahina*.

La obra *T'ikahina*, fue escrita con la finalidad de transmitir un mensaje cristiano, con ella se intenta reforzar la idea de un Dios omnipresente, de sabiduría infinita, bondadoso y misericordioso. La fábula de la obra contrapone a dos personajes, quienes tienen la oportunidad de decidir si cumplir con los Mandamientos cristianos y obedecer a Dios o cometer pecado y recibir un castigo divino.

T'ikahina es el nombre del personaje principal de la obra, una princesa de origen quechua que se enamora de un colla, Sinchik'anaq, (tribu enemiga de los quechua), y pese a que su padre antes de morir le implora que no entregue su

virginidad y que por tanto, no desobedezca al sexto mandamiento “No cometerás adulterio”¹⁴(Éxodo 20, 14), ella se entrega al Colla y se fuga con él.

Al desobedecer a Dios, se desencadena una tragedia en la que mueren, T´ikahina, Sinchik´anaq y el hermano de T´ikahina Wayna Kutipa.

El segundo personaje que es puesto a prueba en esta obra es Wayna Kutipa, el hermano de T´ikahina, quien debe decidir 1.- si defender el honor de su familia, al no permitir la unión entre su hermana y el colla Sinchik´anaq, desobedeciendo de esta forma al quinto mandamiento “No matarás”¹⁵(Éxodo 20, 13), o 2.- dejar que todo siga su curso aconsejado por el hombre sabio que lo incita a respetar las leyes de Dios, pasando por alto las leyes y tradiciones familiares. Finalmente, Wayna Kutipa decide defender la honra de su hermana dando muerte a Sinchik´anaq, desatando una sucesión de muertes.

Con todo ello, la obra *T´ikahina* deja un mensaje claro de las funestas consecuencias que genera la desobediencia a Dios y a los mandamientos católicos.

Análisis de las marcas específicas en la obra *T´ikahina*.

A continuación analizaremos citas textuales de la obra que dejan en evidencia: el discurso evangelizador, la visión de la conquista, la confirmación de la figura de Dios como sabio y protector de los hombres, las leyes o

¹⁴ Cita extraída de La Biblia de Jerúsalen, 1975: 91.

¹⁵ Cita extraída de La Biblia de Jerúsalen, 1975: 91.

mandamientos que deben respetar los hombres y las consecuencias de no hacerlo.

- **Validación de la colonización y conquista españolas, valoración de la figura de Dios como sabio y protector.**

1.-Apu: Por más numerosos que fuéramos, no pudimos contra la fuerza de los blancos. *El Creador intervino a su favor. Cegados y temblando, terminamos agotados.* (281)

2.-Apu: (...) Como lo hemos podido ver, *la venida de los colonizadores no ha sido sólo obra de los hombres, sino más bien la voluntad de nuestro glorioso Señor.* Si no, hubieran sido reducidos a cenizas en Sunturhuasi. Cuando los blancos, encerrados y cercados por los indios, derramaban lágrimas de sangre e imploraban al cielo, *el Creador los salvó, mandándoles a su Augusta Madre,* quien impidió que cayeran entre nuestras manos. En el cielo azul, resplandecieron rayos que cegaron a miles de indios. Huyeron despavoridos al ver la cólera del Creador.(285)

3.- T'ika: (...) Desde que perdí al más tierno de los padres, todo me es indiferente, todo me parece insípido. *El Creador Nuestro Señor, sin embargo, sabrá por qué lo ha hecho.* (347)

4.- Mama: Eso es lo que me desespera y me mortifica. *Pero el Creador no muere. Él los cuidará y proveerá a sus necesidades.* (283)

En las citas 1 y 2 se refuerza la idea del proceso de conquista como algo que estaba predestinado por Dios, quien lo preparó y propició ayudando a los “blancos” para lograrlo. En consecuencia, el mensaje enfatiza en que el proceso de conquista era algo positivo para la población indígena, quienes debían asumirlo y entenderlo como tal. Es importante recordar que esta obra fue representada para el Cuarto Centenario de la Fundación Española de la ciudad, “en la que la elite local celebró fastuosamente una herencia cultural doble o mejor dicho sutilmente complementaria y jerarquizada: la de los incas y los conquistadores.” (Itier, 1995: 51)

En la cita n° 3, se presenta la conformidad frente a un hecho doloroso como la muerte del padre de T'ikahina, ya que se confía en la sabiduría de Dios evitando cuestionar sus decisiones, para aceptarlas y buscar lo positivo de cada una. Lo mismo ocurre en la cita n° 4, donde se presenta a Dios como un ser bondadoso, omnipresente y protector de todos sus hijos, tal y como señalan los textos catequistas de la época

Primeramente, sabrás que hay un Dios que es Señor de todo, hacedor del cielo y de la tierra y de todas las cosas (...) Este gran Dios, que está en el cielo y en la tierra y en todo lugar, es muy bueno y muy justo, -y a los hombres buenos que le sirven, después de esta vida les da gloria sin fin en el cielo; y a los malos, que le ofenden, les da castigo con tormentos sin fin en el infierno.¹⁶

¹⁶ Cita extraída del libro *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios y demas personas que han de ser enseñadas en nuestra santa fe*. Compuesto por autoridad del Concilio Provincial que se celebró

5.-Apu: (...)Este por su parte había matado a su hermano Huáscar, nuestro noble y generoso Inca, y a todos sus parientes. *Pero el Creador tampoco ha dejado ese crimen impune: con la misma vara que mides serás medido.* (283)

6.-Wayn: ¡Cuidado! *Actúa siempre con el temor de la cólera divina y obedece fielmente las órdenes de nuestro padre.* (341)

En las citas 5 y 6 se refuerza la idea del castigo como consecuencia de la desobediencia a Dios y a las leyes católicas, además de la idea de un Dios omnipresente que es capaz de intervenir en el destino de los hombres en cualquier momento y de saber cada vez que alguien comete alguna falta. Específicamente en la cita n° 5 el autor cita una frase bíblica “Con la medida que midáis, se os medirá y aún con creces.” (Marcos 4, 24 – 25)¹⁷ De esta manera, se evidencia el objetivo evangelizador de sus obras, reforzando la idea de Dios castigador, omnipresente y todopoderoso.

7.- Apu: (...) Te seguiré mirando sin cesar desde el *reino de los bienaventurados.* (307)

8.- Wayn: (...) ¿En qué estrella estará cumpliendo resplandeciente, la voluntad del Creador? ¡*Cuán feliz se habrá sentido de poder encontrarse con la Virgen y conversar con ella!* Ya deben estar *descansando en paz y la bienaventuranza.* (339)

en la Ciudad de Los Reyes, en el año de 1583, y por la misma traducido en las Lenguas Generales de estos Reinos: Quichua y Aymara.

¹⁷ Cita extraída de *La Biblia de Jerusalén*, 1978: 1439.

Las citas 7 y 8 refieren a la cosmovisión judeo cristiana, reafirmando la importancia de la Virgen María y del paraíso como lugar extraterreno en el que descansan en paz quienes han cumplido con los mandamientos cristianos y donde habitan Dios y la Virgen, desde donde se puede observar a las personas que aún viven en la tierra, tal como se explica en la siguiente cita de un libro utilizado para cristianizar a los indígenas “Porque después de esta vida hay otra vida, que dura para siempre; y las almas de los hombres no se acaban, como las bestias cuando mueren”¹⁸

- **Valoración de los principios y mandamientos cristianos.**

9.-Apu: ¡Ay!¡Ay! *¿Qué vale una mujer* que como la flor marchita perdió su buen semblante, su perfume y su pureza, una vez esfumado su rostro de amancae y arrancados sus bellos y tiernos pétalos? *Deshonrada por la mancilla del pecado*, burlada por todos los males, azotada por vientos infames, juguete de todas las torpezas, compadecida por unos pocos, despreciada y pisoteada por los demás, *¿qué es la mujer, una vez robada su virginidad?* Nada, una flor marchita y una fruta seca. Al señalarte esto, hijo mío, tu padre te la encomienda. Si verdaderamente me quieres, toma la defensa de tu hermana, como si fueras su padre, y haz respetar su honor y su pureza. *¿Has escuchado?* (307)

¹⁸ Cita extraída del libro *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios y demás personas que han de ser enseñadas en nuestra santa fe*. Compuesto por autoridad del Concilio Provincial que se celebró en la Ciudad de Los Reyes, en el año de 1583, y por la misma traducido en las Lenguas Generales de estos Reinos: Quichua y Aymara.

La cita n° 9 explica la importancia de la virginidad vinculada al honor y valor de una mujer, se señala que una vez perdida, la mujer se transforma en un ser que socialmente no vale nada y que además no sólo se deshonra ella sino también su familia. Este concepto de virginidad está ligado al cumplimiento del sexto mandamiento “no cometerás actos impuros”¹⁹ (Éxodo 20, 14) fundamental en la cultura judeo cristiana. En este punto es importante señalar que, para las culturas indígenas andinas, especialmente incas, la virginidad carecía absolutamente de importancia, más aún, las mujeres podían contraer matrimonio luego de tener hijos con otro hombre y nadie las juzgaba.

La libertad sexual más grande reina entre los indígenas. Sin embargo hay que reconocer que los vicios y la prostitución son inexistentes. Las relaciones sexuales no son blanco de historietas de mal gusto. Una muchacha-madre no constituye la vergüenza de su familia ni de su comunidad, ya que puede criar a su hijo con toda tranquilidad no teniendo ninguna dificultad para encontrar, en seguida, un hombre que querrá aceptarla de buen grado (...) entre los indígenas el sexo no presenta ningún problema, no constituye el objeto de ninguna observación desagradable. Se inscribe dentro del marco de todos los demás acontecimientos de la vida cotidiana, no teniendo ni más ni menos importancia que estos últimos. (Spahni, 1979: 177)

Reafirmamos de esta forma el origen cristiano y por tanto el objetivo evangelizador de la obra. En la misma cita n° 9, se utilizan distintas metáforas

¹⁹ Cita extraída de *La Biblia de Jerusalén*, 1978: 91.

para fortalecer la idea de pureza al decir “una vez esfumado su rostro de “amancae””. Se compara a la mujer con una flor blanca que simboliza la pureza y con la Virgen María “Flores blancas: pureza, inocencia, virginidad. Son atributos con que el cristianismo, durante siglos, ha dotado a la Virgen María mediante la representación de lirios o azucenas, rosas blancas sin espinas y margaritas” (Mardones, 2012: 262). A lo largo del proceso de evangelización, estas flores fueron reemplazadas por otras oriundas del territorio americano, las que naturalmente, tenían una nominación en lengua quechua y en la mayoría de las ocasiones, directa relación con la religiosidad indígena. “Amancae, flor blanca o amarilla utilizada en rituales incaicos, especialmente la flor de color amarillo, al ser este representativo del sol, suprema divinidad incaica”. (Mulvany, 2005: 383, 384)

10.- Pawq: No hagas eso muchacho, ni se te ocurra manchar tus manos con sangre. *El Creador puede enojarse mucho y dirigir su honda fatal contra el que desobedeciese. Nadie debe matar a un hombre por más que este sea su enemigo.* Así está escrito. Aprende hijo a ser bueno y compasivo, derrama siempre buenas semillas, hazte querer por el grande y el pequeño y aparta de tu mente tan impuros pensamientos. (349)

11.- Pawq: *El Creador no manda a matar a nadie* y el sol no disipa las nubes que le hacen velo convirtiéndolas en cenizas. Prosigue apacible su carrera. Así también, tú debes obrar bien. (...) por más que tu padre te lo haya ordenado, no debes hacer eso. *El error es humano, por eso debemos ser tolerantes.* (351)

En las citas 9 y 10 se reafirma el quinto mandamiento bíblico “No matarás” (Éxodo 20, 13)²⁰ se señala el castigo que puede enviar Dios a quienes lo desobedezcan. Se confirma también de forma implícita que es Dios el encargado de hacer justicia y no los hombres, y que quienes cometen errores son el padre de T’ikahina y Pawqar Kutipa al pedirle que defienda la honra de su hermana, no así Dios quien nunca se equivoca en sus designios por ello hay que respetar su voluntad sin cuestionarla ni menos intentar hacer justicia por cuenta propia. La Biblia, texto sagrado que norma la vida cristiana, señala en relación al homicidio “El que hiera mortalmente a otro morirá” (Éxodo 21,12) “Pero el que se atreva a matar a su prójimo con alevosía, hasta de mi altar le arrancarás para matarle” (Éxodo 21, 14)²¹ y es justamente este principio el que se está difundiendo a través de la obra *T’ikahina*.

5.3.- Discurso de resistencia cultural indígena presente en la obra *T’ikahina*.

En América en general, se prohibieron todo tipo de manifestaciones culturales que atentaran contra los procesos de cristianización y conquista, esto generó diversas reacciones en los distintos pueblos indígenas del territorio americano, siendo la “resistencia cultural” una de las estrategias para mantener en la memoria lo que fue considerado fundamental por los sabios indígenas. Esta decisión permite que hoy conozcamos parte de su cosmovisión a través de propuestas escénicas, poéticas y textiles, en tanto expresiones de identidad local y parte integral de las relaciones socio-culturales, económicas y danzarias

²⁰ Cita extraída de *La Biblia de Jerusalén*, 1978: 91.

²¹ Tanto esta cita como la anterior han sido extraídas de *La Biblia de Jerusalén*, 1978: 92.

producidas en el marco de la celebración de fiestas religiosas asociadas a la religiosidad cristiano católica, en las que además, se escondió la adoración a sus propios dioses indígenas.

Hay una cultura invasora que quiere colonizar en sentido unidireccional a otra cultura, asimilándola y anulándola, borrándola de la faz de la Tierra. La cultura invadida o colonizada, en tanto, opta por diferentes formas de mantener su identidad y su derecho de existir, luchando abiertamente, negociando o accediendo a una asimilación superficial mientras mantiene una identidad oculta o secreta. (Foote, 2012: 61)

Origen indígena de la fábula de la obra.

Se cree que esta obra está basada en un mito andino que norma las relaciones entre collas (que habitan en varios territorios, según las necesidades de los rebaños de llamas) y quechuas (que habitan en el valle), especialmente en lo referente al intercambio comercial. El mito relata que un Colla, Mariano Inkilli, bajó a los valles quechuas donde se enamoró de una joven del lugar, Tomasa Saq'apuma, y la quiso raptar. Los hermanos de la joven, frustraron el secuestro y el Colla terminó convertido en cerro. (Itier, 1995: 47) Este relato mítico es el que explicaría el motivo por el cual los collas tienen que bajar a los valles a hacer intercambio para conseguir algunos productos, pero no pueden por ningún motivo desposar a una mujer del valle, ya que si así fuera, los quechuas se verían obligados a dejarlos entrar a sus tierras, desde donde podrían obtener los productos que requirieran y así perjudicar el intercambio comercial.

En la obra *T'ikahina*, la familia protagonista, pertenece a la nobleza cuzqueña y está formada por los padres, Apu Kutipa y Mama Kutipa, el hijo Wayna Kutipa y la hija T'ikahina, quienes se obstinan en no relacionarse con los Collas, tal como lo señala el relato mítico.

1.- Apu: ¿Quién será ese colla? ¿Y desde cuándo los collas vienen así a esta comarca? Detesto a esa gente. Se me calienta la sangre cuando pienso en su vieja enemistad con los quechuas y en las ignominias que cometían por todas partes cuando venían a divertirse en los valles. (291)

Pese a la obstinación inicial, el padre de familia decide acceder a la realización de intercambios comerciales con el colla Sinchik'anaq. Esta decisión, es la que, lejos de sus deseos, propicia la relación amorosa entre los jóvenes, al parecer inevitable.

Análisis de las marcas específicas en la obra *T'ikahina*.

a) Metáforas de raíz indígena que vinculan el cuerpo con la biodiversidad andina.

En la obra *T'ikahina*, encontramos una gran variedad de metáforas que relacionan la biodiversidad con el ser humano en distintos aspectos, estas comparaciones están presentes en la vida andina y es posible encontrar registros tanto en textos o estudios de origen Aymara como Quechua, debido a su origen común y a la unión cultural generada en el Imperio del Tahuantinsuyo. Edwin Claros en un estudio acerca del Vocabulario de la lengua Aymara señala lo siguiente al respecto.

Fue algo imprevisto y sorprendente detectar la comparación de comportamientos o ciertos rasgos externos de las personas con comportamientos o rasgos de animales y plantas. (...) Cada una de estas comparaciones forma parte de la sabiduría popular aymara, resultado e indicio de una observación fina y al mismo tiempo, ilustración del sutil sarcasmo aymara: una persona habladora es comparada con un pájaro de pico largo; a una persona que no llama la atención en la casa le dicen que entra y anda como culebra. (Claros, 2012: 201).

En relación al concepto de “cuerpo”, para la cosmovisión andina, éste está relacionado con lo interno²². Es más, no existe un concepto en lengua quechua para referirse al cuerpo físico. Las características externas del cuerpo se relacionan más bien con rasgos de la personalidad o con la forma de ser de las personas, evidenciada a través de movimientos corporales que son comparables a la “forma de expresión” de los animales y los colores o funciones de las plantas.

En las obras de Nemesio, algunos de sus personajes se definen por una expresividad animal, evidenciada en el texto a través del uso de metáforas.

A continuación, mostramos citas del texto en las que los personajes utilizan este tipo de metáforas para referirse al cuerpo y a las expresiones del mismo:

²²En quechua no existió la palabra cuerpo; al respecto los misioneros católicos al notar esta carencia, usaron el mismo término castellano que a su vez proviene del latín, cuerpo; para referirse a lo que se denomina cuerpo en castellano en quechua utilizan el término ukhu: lo interno, lo que está dentro. Recién en los últimos 20 años se ha creado la palabra kurku para expresar cuerpo. (Mejía, Marío, 2002)

- **Metáforas que relacionan el cuerpo humano con el de animales:**

Apu: Sí, paloma mía, calandria dorada, fruto de mis entrañas, fino pétalo de panti. (301)

Apu: Amor de mi alma dorado huyruro, hermosa y roja flor de panti recién brotada (...) bellísima mariposa dorada, anda ya y obedéceme. (301)

Apu: ¿Ves a aquel extranjero de un país lejano que va y viene, sube y baja por estos lugares? Ya cantando, ya tocando flauta, zumba como el picaflor y codicia el rico néctar de Tika. (307)

Haylli: A la bella y roja flor de panti,/la codicia del picaflor./Da vueltas, zumba, /tus plumas son un velo dorado./Orla roja de los prados verdes,/que todas las flores aman,/bordada de amarillo,/ maravillosa tunkikillay. (317)

Tika: ¿De dónde vienes, así vestida de flores? ¿Dónde están tus compañeras que nos van a ayudar a terminar de tejer? ¿Se han ido volando entre las flores como colibríes? (319)

Chik: Roja tuqtu, qarwypillu, bella Tika, princesa mía, no robes, no mientas, no seas ociosa, pájaro tukurpillu de mil colores.(319)

Tika: ¡Y qué alegre brinca el pájaro carpintero por el campo, pisoteando el pasto y recogiendo sus tiernas flores! Así muestras tú también tu lozanía en este jardín. (323)

Tika: ¡Ay, cóndor dorado, calandria de mi corazón! (331)

Wyn: Si me encuentro con tu amiga Sumayqantut, la mandaré acá para que se quede contigo. No quiero que andes sola. El picaflor busca la flor para sorber su jugo y también el moscardón y la mariposa de finas alas para chupar su polen y abandonarla marchita. Hasta luego, Tika. (341)

Sin: Querida tortolilla dorada, paloma que crío en el nido de mi corazón y alimento con mi amor, ¿quieres ser mi esposa, la paloma que acariciaré en el nido de mi corazón, y que vivamos los dos juntos? (353)

Wayna: (...)Tikahina (se muerde los labios). Digna sombra de los Kutipa, ahora sí, que mis manos agarren esta lanza afilada y esta honda. Vamos para bien o para mal emprendamos camino. Al zorro se le sigue con el olfato. (357)

Las metáforas seleccionadas relacionan movimientos, belleza y formas del cuerpo humano con las características de los siguientes animales:

A la princesa se le relaciona con los siguientes animales: calandria, paloma, mariposa y tortolilla. En general, el vínculo entre los animales y la princesa se realiza por la fragilidad que presentan estas aves y sus nidos (en el caso de la paloma), además de la belleza de sus colores y la delicadeza de sus movimientos, todos rasgos que le atribuyen a la princesa T'ikahina, además de reiterar el cuidado que deben tener para protegerla de cualquier peligro. En ocasiones se acompaña el nombre del ave o insecto con el color dorado, vinculando a la princesa con la divinidad principal el Sol (Inti), destacándola constantemente de las demás mujeres.

Al colla Sinchik'anaq, pretendiente de Tikahina, se lo relaciona con los animales: zorro, moscardón y picaflor, por la agudeza de estos animales para conseguir su presa, que, en este caso, sería T'ikahina. Esta por su parte, otorga al colla Sinchik'anaq las características de un pájaro carpintero y un cóndor dorado. El pájaro carpintero que habita en la zona andina presenta un gran plumaje y colores dorados y rojos en la cabeza, por lo que la relación que hace la princesa es más bien con la belleza de esta ave y con el cóndor es aún más importante, ya que el cóndor es un ave sagrada para la cultura andina que destaca por su magnificencia y gran tamaño, le agrega el apelativo dorado vinculándolo inmediatamente con la divinidad. En ambos casos estas metáforas dan a entender que Sinchik'anaq es un hombre bello, de gran tamaño y que destaca por sobre los demás.

- **Metáforas que relacionan el cuerpo con elementos del cosmos o de la tierra:**

Sin: ¿Ellas son, noble señor, los capullos de oro que brotan y retoñan de su alma? ¿Ellas son las flores de esta tierra? La una delgadísima palma de oro y la otra, dorada flor campestre recién brotada, la más bella y brillante de las piedras preciosas, perla de las perlas, tesoro de los tesoros. ¡Qué hermosas! (295)

Sin: (...) Que el Creador no quiere esa desgracia. Tika es tan bonita, sus ojos son dos estrellas y sus cejas de arco iris. ¡Ay! ¡Qué linda! Su dulce

mirada arrebatada mi corazón. Esa boca, fruta preciosa y capullo de begonia, tal vez me daría el sí, si le pidiese su mano. (297)

Harawi: Oh! Sol, tu cabellera/de matices dorados se enciende/y aprieta nuestro maíz./Su flor verde ya se pone dorada, tu aliento la estrecha/ y seca su sudor./Derrama tus rayos/esparce tu cabellera, /Oh! Sol espléndido. (323)

Tika: Tus palabras me arrancan lágrimas como torrente de verano, mis ojos son como dos manantiales. (341)

Se vincula el cuerpo de T'ikahina con los siguientes elementos: piedras preciosas, perlas, estrellas, arco iris, manantiales. Se destaca la belleza de T'ikahina por sobre las demás mujeres al compararla con piedras preciosas y perla de perlas. Sus ojos son igualados con luceros (estrellas), por lo bellos además por ser la guía para el Colla, sus cejas son semejantes a un arco iris por su forma y belleza. Finalmente, T'ikahina señala que sus ojos son como manantiales por la cantidad de llanto que sale de ellos.

Por último, el Sol en la obra adquiere una imagen corporal humana, vinculando así al hombre y su principal divinidad.

- **Metáforas que relacionan el cuerpo con plantas y flores.**

Apu: Tika, tu nombre es “flor” (Tika) y por eso quieres a las flores tus semejantes. (289)

Apu: No vaya a ser que diga que lo atrae la fragancia de la flor. (Tika)
(291)

Apu: Mucho honrras a estos pedazos y frutos de mi alma, al otorgarles la dignidad de flores. Que el Creador esté contigo. (295)

Sin: (...) Seré la hierba del suelo que pisa. (295)

Qasa: Una rica papa podrida.

Sin: Esa papa eres tú, junco podrido por dentro. (299)

Wayn: Escucharé lo que me digas con los oídos abiertos como hojas de chuqu. (305)

Wayn: Sí, sí, esa idea horrible ha quedado en mí, presiento algo muy malo y bien veo que la flor se puede marchitar. (307)

Apu: ¡Ay! ¡ay! ¿Qué vale una mujer que como la flor marchita perdió su buen semblante, su perfume y su pureza, una vez esfumado su rostro de amancae y arrancados sus bellos y tiernos pétalos? Deshonrada por la mancilla del pecado, burlada por todos los males, azotada por vientos infames, juguete de todas las torpezas, compadecida por unos pocos, despreciada y pisoteada por los demás, ¿Qué es la mujer una vez robada su virginidad? Nada, una flor marchita y una fruta seca. Al señalarte esto, hijo mío, tu padre te la encomienda. Si verdaderamente me quieres, toma la defensa de tu hermana, como si fueras su padre, y haz respetar su honor y su pureza. ¿Has escuchado? (307)

Apu: (...) Una mujer deshonrada no vale nada, es como la hierba que todos pisan. (309)

Apu: (Abrazándola) Hija, pequeña begonia tersa y encendida como la brasa ardiente, dulce princesita mía, por amor a tu padre, lo haces todo para alegrarme. Que el Creador te acompañe, paloma querida. (309)

Chik: Las flores son las que reciben la sombra del árbol y el velo de las nubes, no yo. ¿Quién se fija en la chichira del suelo? Todos la pisan y la aplastan. Así soy yo, una pobre muchacha, una hierba del suelo que nadie mira. Tika es la única de la que se enamoran y que miran con gusto. (321)

Suni: Todas nosotras, las siete, estamos enamoradas de las flores, ya que estamos con Tika (flor), prendidas de Tika. (321)

Sin: (Monólogo) Oh! Estrella mía, dicha y tesoro de mi corazón, Tika querida, ¿Dónde estás, calandria? Me dijiste que me ibas a esperar acá. ¿Dónde desapareciste, bella y preciosa Tika, tierna flor silvestre? ¡Tika, mi paloma! (silba) En las estrellas, entre las flores del campo y los jilgueros que silban armoniosamente, en los jardines (coloridos) que hay en este valle generoso, busco una paloma, un lucero, el precioso tesoro que hace mi corazón, la flor silvestre que alumbra mi alma. Oh! Tika, bellísima amancae blanca como la nieve, (Silba), atraído por tu perfume y por tu belleza en este lugar donde nos encontramos y donde, cada vez, hemos sido felices, arrebatado por el jugar de tus ojos de estrella y besando tus huellas, te llamo: ¡Tika, paloma mía! ¡Mi querida Tika!. (325)

Sin: ¿Qué tarwi? Tú eres el que tiene ojos de tarwi. Fuera, no me vengas con tus bromas, fuera mugroso.(327)

Sin: Tu boca es un waysallpu, tu cara una tersa begonia, tus ojos dos soles, tus cabellos trenzas de oro, tu pecho níveo algodón y tu boca un botón de cantuta carnosita. Todos alegran mi alma amorosa. (331)

Pawq: Tika, encantadora flor de kina kina engalanada de rocío, roja boca de capullo de ch'ikllur, ñupchu silvestre, phallcha del valle, paloma. ¿Cómo estás?. (345)

Tika: (...) ¡Ay padre mío! Tú solo sabes que mi corazón se está deshojando como el siwill. (347)

Las características de belleza, aroma, delicadeza y fragilidad de las flores son otorgadas a T'ikahina al nombrarla como las siguientes flores en lengua quechua:

Amancae: flor blanca o amarilla. Flor utilizada en rituales incaicos, especialmente la flor de color amarillo, al ser este representativo del sol, suprema divinidad incaica. (Mulvany, 2005: 383, 384)

Panti: una de las especies de dalia. Flor roja, que al igual que las flores naranjas representan los colores del sol, suprema divinidad incaica.

Begonia: en quechua achanqaray, existen de diversos colores, es muy aromática.

Waysallpu: por la comparación se deduce que es una flor roja, que al igual que las flores naranjas o amarillas, representan a la divinidad y son utilizadas en rituales.

Kantuta: flores tubulares rojas y amarillas. Este tipo de flores no las podía llevar la gente común, sino solamente los de sangre real. (Mulvany, 2004: 416)
Flor sagrada, utilizada en ritos. (Mardones, 2012: 262)

Ñupch'ú: flor sagrada, utilizada en ritos. (Mardones, 2012: 262)

Phallcha: flor amarilla de virtudes mágicas.

Las metáforas relativas a las flores tenían fundamental importancia para las culturas indígenas, debido a su vínculo con la divinidad, sus rituales y la cercanía con la naturaleza. La mayoría de las flores con las que Apu Kutipa se refiere a T'ikahina, son sagradas y cumplen la función de reforzar su función de princesa descendiente de Incas, joven, bella y suave, “recién brotada flor de panti”, “fino pétalo de panti”, “tersa begonia”.

Las flores con las que compara Sinchik'anaq a T'ikahina son flores sagradas, de colores fuertes como el rojo y el amarillo, utilizadas en distintos rituales. De esta manera, destaca a Tika, por sobre las demás mujeres.

Otro personaje que es vinculado con plantas es Qasachaki, paje del colla, que cumple el rol de bufón en la obra, él es “papa podrida”, “junco podrido” y poseedor de “ojos pequeños como el tarwi” (legumbre).

Esta gran cantidad de metáforas da cuenta de la profunda capacidad de observación de los pueblos andinos, que vinculan el cuerpo y la expresividad humana con diversas características de plantas y animales, evidenciando así su cosmovisión que considera a todos los elementos del entorno natural fundamentales para la coexistencia de todos y cada uno.

Se trata de una relación ancestral que le ha permitido a los pueblos andinos atesorar saberes, experiencias, técnicas y estrategias de relación con las plantas y animales. Hay una concepción clara del “ser, estar y convivir” con la naturaleza, basada en relaciones armoniosas, respetuosas, colaborativas y celebrativas que nos transmiten y provocan, con mucha frecuencia, encuentro y aprecio de la vida de toda la naturaleza, como un don de lo sagrado. (Claros, 2012: 186)

b) Tradiciones indígenas

En la obra se alude a algunas prácticas escénicas de raíz indígena como a la fiesta de la cosecha; ya algunos cantos y danzas, saludos protocolares y premoniciones o presagios que se desarrollan en la misma, lo que evidencia la intención del autor por hacer un registro de ellas y mantenerlas en el tiempo. De esta manera, se fija en escritura lo que tradicionalmente se ha mantenido en la memoria a través de tradición oral.

Nemesio Zúñiga Carzorla recopiló información para sus investigaciones en los campos cusqueños y en conversaciones con la gente del pueblo, lo que

además, se vio favorecido por su vínculo temprano con la lengua y tradiciones quechuas “A él le gustaba recorrer los campos y conversar con la gente”²³.

Breve descripción de las fiestas mencionadas en la obra

Las fiestas en la cultura andina se relacionan principalmente con el calendario agrícola y sus divinidades. Una de éstas es la Fiesta de la cosecha, que en la obra figura vinculada a una costumbre de principios del siglo XX, periodo en el que el sistema de hacienda era muy común en los campos y los hacendados tenían la obligación de dar a sus trabajadores chicha y otras cosas, además de celebrar una fiesta cuando finalizara la cosecha. El autor traslada temporalmente esta costumbre a la época colonial.

La fiesta de la cosecha es mencionada a lo largo de toda la obra siendo el escenario de la historia central. Esta fiesta cuenta con danzas, cantos, y comidas de tradición andina, tal como aparece retratado en las distintas escenas de la obra.

1.- Wayn: Todo el maíz colorado está tendido. La raposa lo ha mascado y hecho mazamorra, y el zorrino, buscando el gusano raq’a, ha removido todo el terreno con su hocico. Todo el mundo se prepara para la gran fiesta de la cosecha. ¿Cómo la prepararemos nosotros? Los muchachos ya están crecidos, ya deben cazar pichones, ya deben entrar a los surcos. (287)

²³ Información entregada por Efraín Tupayachi, en una entrevista realizada en la ciudad de Cusco en mayo de 2015.

2.- T'ika: Padre, entonces mi hermano y yo iremos a Pacaritambo, a desgranar el maíz nuevo, para invitar una buena chicha sagrada a los trabajadores, el último domingo de abril. Así, cantarán dulces haychas. (289)

4.- T'ika: Muy querido padre, mira: tus órdenes ya se cumplieron. Todo está listo para la fiesta del ayriway. Ya está dispuesta la chicha de jora, hecha de buen maíz chaminku para invitar a los trabajadores y a todos sus familiares.

5.- T'ika: Ya se acerca la fiesta del domingo, nos divertiremos. De Pacaritambo van a venir danzarines de lanlay, para la gran fiesta de la cosecha. Tenemos que preparar ya, hermanas, todo lo que vamos a hacer, para que no tengamos que avergonzarnos. (321)

6.- Tunk: Que vengan las muchachas a cantar una wanka y un dulce haylli al Creador. Adelante, chicos, mariposas doradas, bailen, canten, salten como yo, celebremos nuestro maíz maduro, el sabor del espíritu reproductor de la papa, el vuelo de los pichones, su triunfo en el warq'u. Pichones, adelante, a brincar.

Sale uno que hace de mallqu con adornos de chu'uspa y cruzado de llikllas y hondas.

Todos: Sí, Sí a bailar. No hay nada más agradable que bailar.

Todos comienzan a bailar, una especie de danza. (335)

7.- T'ika presenta la chicha sagrada y la comida donde, sentado al centro, el apu ofrece al Sol con una ceremonia grande y hace el saminchasqa al maíz que habrá en mazorcas preparadas, con la coca y dice:

T'ika: Padre, aquí están la chicha y la coca. Ofrécelas a nuestro muy noble padre Sol. Nosotros, de rodillas, cantaremos una wanka con nuestras voces más agudas.

Apu: Si, empecemos la ofrenda, con toda nuestra devoción.

Con la chicha en el quero o en la qucha hace sus t'inkasqas con la coca y con el maíz. Todos cantan el harawi o wanka al sol. Acabada esta ceremonia ice el awki anciano:

Apu: Ahora tomen asiento. Pueden comer el maíz que han traído de fiambre, el rico mote. (337)

Ahondaremos brevemente en las **canciones** mencionadas en la obra, todas vinculadas a la fiesta de la cosecha. En la tradición cusqueña existían variadas formas de arte, entre las que destacaban los mitos, que respondían a las grandes interrogantes cosmogónicas, el canto o taqui que era como una segunda naturaleza para el hombre andino que cantaba en vez de reír o llorar (Bendezú; xxiii) y las plegarias a las fuerzas de la naturaleza, antepasados y dioses. En la obra aparecen varias canciones mencionadas como “haylli”, “harawi” y “haychas” que responden al arte poético, musical y danzario.

Tunk: Que vengan las muchachas a cantar una wanka y un dulce haylli al Creador. Adelante, chicos, mariposas doradas, bailen, canten, salten como yo, celebremos nuestro maíz maduro, el sabor del espíritu reproductor de la papa, el vuelo de los pichones, su triunfo en el waraq'u. Pichones, adelante, a brincar.

Todos sí, sí a bailar. No hay nada más agradable que bailar.

Todos comienzan a bailar, especie de danza.(335)

El "haylli" era el canto del triunfo. Expresión alegre, entusiasta que precedía el festejo de algún acontecimiento: ya de exaltación religiosa, ya de la guerra, ya de la cosecha. Se encuentran así variedad de "hayllis" que pueden agruparse en tres órdenes: religioso, militar y campesino. De lo que deducimos que los cantares de "triunfo" eran dedicados al "sol", o sea a la divinidad; a sus reyes como conductores de la guerra; y a la tierra cuando daba frutos.²⁴

En la obra podemos encontrar al menos tres hayllis campesinos, que son cantados durante La fiesta de la cosecha

1.- Haylli: A la bella y roja flor de panti,/ la codicia el picaflor./Da vueltas, zumba, tus plumas son un velo dorado./ Orla roja de los prados verdes, que todas las flores aman, bordada de amarillo, maravillosa tunkikillay. (317)

²⁴ Las definiciones de Haylli y Harawi mencionadas en esta investigación fueron extraídas del siguiente sitio web <https://literaturadelperu.wikispaces.com/El+harawi> Visitado el 28/07/16.

2.- T'ika: Si hemos podido cantar el wanka, ¿por qué no ensayamos un haylli?

Todas: ¡Sí, sí!

Haylli: Flor de la pecae,/ comején que caminas invisible,/ ya amarillea nuestro maíz,/ ya empalidece nuestra grana./ La sunch'ú florece ya,/ el pírku echa ya sus espinas/ mientras cantan todas las calandrias/ silbando alegremente./ Alegrémonos/ bailemos en la siega,/ en el amontonamiento del maíz madre,/ festejemos entre las semillas. (325)

3.- Haylli: Cariño por favor,/ vámonos,/ en este día de fiesta, nos casaremos. (329)

En la obra podemos encontrar al menos dos citas en las que se hace referencia a harawis, es decir, a ciertas expresiones de sentimientos particulares de alegría, gracia y caricatura, propias de los poetas²⁵ todos vinculados a la fiesta de la cosecha.

1.- Suma: Princesa T'ika, ¡cantemos, cantemos! Para una muchacha, ¡qué dulce es cantar! Entonemos primero un harawi de cosecha a nuestro dios Sol, tal como se debe hacer en esta ocasión.

T'ika y todas: Sí, empecemos.

Harawi: Oh Sol, tu cabellera/ de matices dorados se enciende y aprieta nuestro maíz. /Su flor verde ya se pone dorada,/ tu aliento la

²⁵ Ver nota anterior.

estrecha/ y seca su sudor./ Derrama tus rayos,/ esparce tu cabellera,/oh sol espléndido. (323)

2.- Recibe la quena, toca un tono y cantan.

Harawi: Palomita corazón,/ hermosa flor,/ radiante aurora/ de hermosos ojos.

Sin: Cariño, oh florcita, del corazón ¡Toquemos un huayno Qasachaki!

Qasa: Sí, mi amor, toquemos un haylli de nuestro pueblo.

Además de los harawi y de los haylli, en la obra se mencionan las haychas, canciones entonadas en coro en tiempo de cosechas. (Itier, 1995: 289).

T'ika: Padre, entonces mi hermano y yo iremos a Pacaritambo, a desgranar el maíz nuevo, para invitar una buena chicha sagrada a los trabajadores, el último domingo de abril. Así, cantarán dulces haychas. (289)

Tradiciones cotidianas de los indígenas andinos:

1.- Wayn: ¡Padre, madre! ¡T'ika se siente mal, le ha dado viento, le ha dado viento! ¡Vengan, vengan!(...)

Apu: Anda, quema un cuerno de venado y hojitas de markhu para friccionarla. (295)

2.- T'ika: (Con un atado de hierbas) Oh tierno padre, alegría mía, me fui por la campiña de Killaypampa, a recoger champiñones porque sé que te gustan. También traje kanchalawa para picarte la boca y maman-allqa para tu dolor de pulmón, para hacerte una cataplasma. (309)

3.- Sin: (...) De repente paloma aceptarías ser mía. Te quiero. (Pichando coca) Si mastico un poco de coca, me irá bien. (297)

En las citas 1 y 2, se explicitan tradiciones que tiene que ver con medicina tradicional de raíz indígena. En la cita n° 3 se aprecia una de las principales costumbre de los Incas, masticar Coca, lo que es retratado en varias escenas a lo largo de la obra.

Saludo protocolar

El saludo protocolar conmina a los personajes a que recuerden las principales normas sociales de los antiguos Incas: “No robes, no mientas, no seas ocioso”. Quien cometía alguno de estos actos era castigado de diversas formas; el mentiroso por ejemplo era azotado públicamente, ya que “la honestidad era una de las cualidades más bellas del indio” (Spahni, 1979: 162); el ladrón debía entregar lo robado y sólo se perdonaba en caso de ser un alimento sustraído por necesidad. (Ibid: 91). El ser ocioso no estaba permitido, puesto que el trabajo era fundamental desde pequeños, cada persona tenía su tarea asignada según sexo y edad.

En la obra este saludo está presente en la mayoría de los diálogos, acá sólo mostramos un ejemplo:

Wayn: No robes, no mientas, no seas ocioso, querido padre.

Apu: Tú tampoco querido hijo mío. (285)

Apu: (...) pues hijo mío nunca dejes el camino del bien, no te juntes nunca con hombres malos e inmorales; trabaja sin perder un día; no seas ladrón, ni mentiroso, ni jamás perezoso; sé respetuoso, generoso y humilde con el grande y el pequeño; no siembres la discordia con nadie; aprende a hacerte amar de todos.(305)

Todos estos elementos de raíz indígena recién mencionados, conviven con los conceptos y leyes evangelizadoras registrados en el análisis, dando origen a una obra compuesta por elementos de ambos hemisferios culturales que se ponen en tensión en la fábula de la obra y en las acciones realizadas por los distintos personajes, permitiendo así el cumplimiento de los dos objetivos del autor de forma simultánea; el de evangelizar y a la vez recordar las tradiciones indígenas incaicas, reposicionándolas en la sociedad peruana de la época.

Todo lo anterior se logra tanto en la puesta en escena como en el texto de la obra, a través del diálogo en quechua de los personajes, los trajes de épocas prehispánicas, los actores de origen indígena (todos hablantes nativos del quechua), las escenografías y constantes alusiones a plantas, flores y animales que sitúan al espectador en los campos cusqueños y en el imperio del Tahuatinsuyo, como un escenario propicio para la evangelización y por tanto la posibilidad de convivencia de ambas culturas.

6.- Conclusiones

La obra T'ikahina es un texto que refleja la identidad de América Latina, ya que en él se desarrollan y se tensionan dos objetivos. Por un lado, el de evangelizar, entregar “la palabra de Dios”, destacar la figura de Dios como un ser todopoderoso, omnipresente, misericordioso, sabio y castigador; y por otro, eternizar diversos aspectos de la cultura incaica, y así servir como medio de resistencia cultural indígena.

Pudimos comprobar que el primer objetivo se logra a través de diversos momentos de la obra, comenzando por la fábula, en la que se tensionan ambos universos culturales al tener que decidir un personaje entre sus tradiciones indígenas o la obediencia a Dios, recibiendo por parte de Dios un castigo mortal por su desacato al decidir defender el honor de su familia. Luego podemos encontrar marcas de mensajes cristianos en diversos diálogos a lo largo de toda la obra, señalando explícita e implícitamente citas bíblicas, los diez mandamientos y otros elementos de la doctrina católica que fue posible pesquisar gracias a textos del siglo XVI en los que se normaba la forma de catequizar y enseñar a los indios de territorio andino.

En el caso del segundo objetivo, se logra a través de la incorporación de metáforas que vinculan el cuerpo humano con elementos de la naturaleza (flores, animales), aproximando de esta manera al lector-espectador a la cosmovisión quechua, que pone en valor a cada ser vivo por igual, ya que considera que tanto

el hombre se beneficia de los animales así como los animales se benefician del hombre, lo que ellos denominaban uway o crianza recíproca.

Se agrega a esta estrategia la descripción de varias de sus tradiciones comola fiesta de la cosecha, que involucra poesía, danza, música y formas culinarias tradicionales, la práctica de mascar coca; y los distintos saludos protocolares, evidencias de la idiosincrasia incaica.

Podemos considerar a T'ikahina como una obra profundamente mestiza, ya que en ella se conjugan a la vez que se tensionan ambos imaginarios opuestos; los elementos de la cultura hispana y los elementos de la cultura indígena luchan por predominar y prevalecer dando origen a una obra literaria intensamente heterogénea.

Nemesio Zúñiga Cazorla tuvo acceso a las tradiciones indígenas, las que se encargó de fortalecer a través del teatro, en su quehacer como sacerdote. Sus obras fueron una eficaz herramienta por medio de la cual, a la vez de transmitir el mensaje evangelizador, puso en escena a personajes que representaban el mundo indígena de la época. Los actores y actrices de sus elencos eran indígenas de las comunidades, hablantes nativos del quechua y por tanto poseedores de toda la tradición cultural indígena.

Cuando escuchéis la música que traemos, estad seguros que en vuestro espíritu se va a operar una revisión. Pugnaré por recordar dónde y cuándo oísteis tales doloridos acentos. Vuestro cuerpo, al son de las alegres danzas, cobrará un dinamismo insistente. Será

como un pertinaz pero vago recuerdo luchando contra una montaña de olvido. Es el alma aborigen en duelo con el alma europea.
(Valcarcel 1981 citado por Pacheco,2012 :31)



7.- Bibliografía

- *Antología Quechua del Cusco*.2012. Cusco: Centro Guaman Poma de Ayala, Municipalidad de Cusco.
- *Biblia de Jerusalén*. 1975. España: Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A.
- Aracil Varón, Beatriz. 1999. “Líneas de investigación abiertas para una historiografía teatral en México: Reflexiones a propósito del teatro evangelizador novohispano” *El Hipogrifo Teatral*. No.1y2. Jun, 2011, p.22-37.
- Aristóteles, 1974. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Arrom, José Juan. 1976. *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)*. México: Ediciones de Andrea.
- Bendezú, Edmundo Aybar. 1980. *Literatura Quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Beyersdorff, Margot. 1988. *La adoración de los Reyes Magos, vigencia del teatro religioso en el Perú andino*. Perú: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Cánepa, Gisela. 2008. “Identidad y memoria” en Romero, Raúl (Ed.) *Fiesta en Los Andes: Ritos, música y danzas del Perú*. Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Cárdenas Ayaipoma, Mario. 1980. El pueblo de Santiago. Un Ghetto en Lima virreinal en *Instituto francés de Estudios Andinos IX*, N° 3-4. Pp. 19-48.
- Claros Arispe, Edwin. 2012. “Fauna y flora en el Vocabulario de la lengua Aymara de Ludovico Bertonio” en *Revista Ciencia y Cultura N° 28* ISSN 2077 -3323 pp. 175 – 216.
- Cornejo Polar, Antonio. 1994. *Escribir en el aire*. Perú: Editorial Horizonte.
- Dammert, José. (1996). “Diócesis peruanas en el siglo XIX” en *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* Vol. 5 Pp. 9 – 32.
- *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios y demás personas que han de ser enseñadas en nuestra santa fe.1583*. Impreso con Licencia de la Real Audiencia, en la Ciudad de Los Reyes, por Antonio Ricardo, primero impresor en estos Reinos del Perú.
- Enríquez, Porfirio. 2008. La concepción andina de la crianza de animales y plantas en *Revista electrónica Volveré* ISSN0718 – 3658 Mayo 2008. Año V. N° 38.
- Foote, Susan. 2012. *Pascual Coña: Historia de sobrevivientes, la voz en la letra y la letra en la voz*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Guzinski, Serge. 2007. *El pensamiento mestizo*. España: Editorial Paidós.
- Gutiérrez, Jorge. 2009. “*Urubamba*” *Benemérita Ciudad CLXX Aniversario*. Perú: Municipalidad Provincial de Urubamba.

- Husson, Jean Philippe. 1993. La poesía quechua prehispánica en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XIX, N°37 Pp. 63- 85. Lima.
- Husson, Jean Philippe. 2002. “Literatura Quechua” en *Boletín del Instituto Riva – Agüero* N° 29. Pp. 387- 522.
- Itier, César. 1995. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I.* Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Itier, César. 2000. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II.* Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Jancsó, Katalin. 2009. *Indigenismo político temprano en el Perú y la asociación Pro- indígena.* Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Escuela de Doctorado de Historia, Universidad de Szeged. Szeged.
- Lienhard, Martín. 2003. *La voz y su huella.* México: Ediciones casa Juan Pablos.
- Mardones, Camila. 2012. “Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced” en *AIESTHESIS* N°52: 216- 282. ISSN 0568-3939.
- -Mejía Huaman, Mario. 2002. *La cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América andina.*En

<http://www.equiponaya.com.ar/congresos/contenido/49CAI/Huaman.htm>

Revisado el 14/07/15

- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina*. España: Editorial Gedisa S.A.
- Mulvany, Eleonora. 2004. "Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado" en *Revista de Antropología Chilena*. Vol. 36 N° 2: 407 – 419.
- Mulvany, Eleonora. 2005. "La flor en el ciclo ritual incaico" en *Boletín de Arqueología PUCP* N° 9: 373- 386 ISSN 1029.
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ossio, Juan. 2008. "La jerarquía de los santos en el seno de una localidad". En Romero, Raúl (Ed.) *Fiesta en Los Andes: Ritos, música y danzas del Perú*. Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ostria, Mauricio. 2001. "Literatura Oral, oralidad ficticia" en *Estudios filológicos* N° 36 pp. 71- 80.
- Pacheco, Karina. 2012. "Las fiestas del Cusco: Identidad, resistencia y transformación cultural" en Degregori, Luis (Ed.) *Cusco en fiesta, 25 años EMUFEC*. Cusco: Biblioteca Nacional del Perú.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia estética, semiología*. Argentina: Editorial Paidós.
- Rama, Ángel. 2008. *Transculturación narrativa en América Latina*. Argentina: Editorial Paidós.

- Rojas Garcidueñas, José. 1939. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar, Carlos Miguel. 2003. "El teatro evangelizador y urbano en Los Andes: Encuentros y desencuentros" en *Revista Crítico*n, 87-88-89, 2003, pp. 775-786. Université "La Sapienza" di Roma.
- Sánchez, Rodolfo. 2015. *Apus de los cuatro Suyus*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Spahni, Jean-Christian. 1979. *Los indios de Los Andes*. Editorial Piedra Santa.
- Subirats, Eduardo. 2003. *Memoria y exilio*. España: Editorial Losada.
- Todorov, Tzvetan. 2005. *La conquista de América, el problema del otro*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Torero, Alfredo. 2007. *El Quechua y la historia social andina*. Perú: Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos.

8.- Anexo

Fotografías 1 y 2.- Nemesio Zúñiga y Conjunto Ccosco Urubamba.²⁶



²⁶ Las fotografías presentes en esta investigación fueron extraídas de la revista "Urubamba" referencia: Gutiérrez, Jorge. 2009. "Urubamba" Benemérita Ciudad CLXX Aniversario. Perú: Municipalidad Provincial de Urubamba.

Fotografías 3 y 4.- Conjunto Ccosco Urubamba.²⁷



²⁷ Las fotografías presentes en esta investigación fueron extraídas de la revista “Urubamba” referencia: Gutiérrez, Jorge. 2009. “Urubamba” Benemérita Ciudad CLXX Aniversario. Perú: Municipalidad Provincial de Urubamba.