



Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Humanidades y Arte – Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas.



**LA ESCENIFICACIÓN DE OLLANTAY A LA LUZ DEL CONCEPTO
DE PERFORMANCE**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

DANIELA ANDREA SANDOVAL VILLALOBOS

CONCEPCIÓN-CHILE

2019

Profesora guía: Dra. Patricia Henríquez Puentes

Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte

Universidad de Concepción.



A mis padres, Daniel y Ana María, con el amor de siempre.
A Sebastián, con la gratitud más sincera para quien me impulsa cada día a ser mejor persona.



Este trabajo de tesis, así como mis estudios de postgrado, fueron financiados parcialmente gracias a la Beca CONICYT-PCHA/MagísterNacional/2016-22160734.

Índice de contenidos

Índice de figuras	iv
Resumen	v
Introducción	1
Capítulo I: La problemática entre la oralidad y la escritura en <i>Ollantay</i>	11
Capítulo II: <i>Ollantay Raymi</i> y la eclosión del sentimiento cusqueño.....	21
2.1 Auge de las manifestaciones festivas en el Cusco.....	21
2.2 Indigenismo en el Cusco, antecedentes, auge y expansión.....	24
2.3 Incanismo: anhelo y sentimiento.....	30
2.4 De regreso a lo incaico: la recreación de fiestas.....	32
Capítulo III: Puesta en escena de <i>Ollantay</i> , una performance de reivindicación.....	33
3.1 Ollantaytambo, la ciudad inca viviente.....	33
3.2 <i>Ollantay Raymi</i>	37
3.3 <i>Ollantay Raymi</i> en el contexto de la fiesta andina.....	44
3.4 Una visión de la puesta en escena de <i>Ollantay</i> desde los Estudios de la Performance.....	46
3.4.1 El uso del espacio en la escenificación de <i>Ollantay</i>	49
3.4.2 La escenificación de <i>Ollantay</i> como un acto vital de transferencia....	52
Conclusiones	62
Referencias	64
Anexos	70

Índice de figuras

Figura 1. <i>Qolqas</i> incas emplazadas en el cerro <i>Pinkuylluna</i>	34
Figura 2. Vista panorámica de la fortaleza desde el cerro <i>Pinkuylluna</i>	36
Figura 3. Feria realizada en el marco del <i>Ollantay Raymi</i>	37
Figura 4. Escenificación de <i>Ollantay</i>	38
Figura 5. Elenco estable de la escenificación de <i>Ollantay</i>	40
Figura 6. Guion oficial de la escenificación de <i>Ollantay</i> , versión año 2017.....	43
Figura 7. Escenificación de <i>Ollantay</i>	51
Figura 8. Danza <i>wallatas</i> en la escenificación de <i>Ollantay</i>	60



Resumen

En el Sitio Arqueológico de Ollantaytambo, en la provincia de Urubamba, en el Perú, se lleva a cabo anualmente la escenificación de *Ollantay*. El origen de esta manifestación cultural se encuentra en el texto dramático que data del siglo XVIII, este se inscribe en el marco de una de las problemáticas más características de la heterogénea literatura latinoamericana, el conflicto entre la oralidad y la escritura. Bajo esta premisa, el texto escrito de *Ollantay* evidencia una serie de fenómenos, entre ellos la reducción del discurso indígena y la colonización de la memoria.

La puesta en escena de *Ollantay*, realizada en el marco festivo del *Ollantay Raymi* devela elementos que exceden al texto escrito, pues desde la perspectiva de los Estudios de la Performance, esta opera como un acto de transferencia vital, ya que constituye un medio a través del cual se transmite saber social, memoria y un sentido de identidad mediante acciones reiteradas vinculadas a una serie de conductas restauradas. Este hecho implica que esta escenificación constituya también una práctica de resistencia y reivindicación de la propia cultura. En este sentido, los objetivos principales de este trabajo buscan contribuir al conocimiento crítico y teórico respecto a las vinculaciones entre el texto escrito de *Ollantay*, en tanto material de archivo, y su puesta en escena, entendida como material del repertorio. Del mismo modo se busca profundizar y ampliar el conocimiento sobre la puesta en escena de *Ollantay* a la luz del concepto de performance.

Introducción

En su *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)*, publicada por primera vez en 1956, José Juan Arrom¹ señala que:

“El teatro americano no es exclusivamente teatro español escrito y realizado en América. Con ser uno el idioma y preponderante la influencia hispánica, hay otros factores que, por sutiles que a veces parezcan, han ido imprimiendo un sello propio y diferenciado a las artes americanas. De esos factores, uno de los más decisivos ha sido el sustrato cultural indígena” (1967: 9).

Para fundamentar esta aseveración Arrom realiza un recorrido a través de diferentes testimonios de conquistadores y cronistas, los que permiten conocer y entender el desarrollo que alcanzó el teatro en las diferentes civilizaciones prehispánicas y cuyas características influyen en el teatro posterior. En este contexto, sirven de ejemplo los *areítos*, bailes cantados realizados por los grupos arahuacos del arco antillano, que contenían incipientes rasgos dramáticos. Más complejas aun eran las actividades teatrales de las culturas que habitaban el valle de México, Nicaragua, Honduras, Guatemala, Yucatán y también el Perú.

De acuerdo con lo planteado por Arrom, el desarrollo de este teatro se vio abruptamente interrumpido por la conquista, sin embargo, pasado el primer momento de mayor tensión, se daría un resurgimiento:

En la América prehispánica se cultivó un teatro ingráfico que contó con locales adecuados, actores diestros en su oficio, abundantes recursos escénicos y multiplicidad de temas y formas. [...] Ese ingráfico teatro americano, tronchado por la irrupción de una cultura antagónica y

¹ Juan José Arrom (1910-2007) fue un reconocido ensayista, historiador, lingüista y crítico literario cubano. Es considerado una de las figuras más destacadas del ámbito intelectual centroamericano del siglo XX.

avasalladora, no pudo continuar su natural desarrollo hasta alcanzar plena madurez. Pero tronchado y todo, el tronco quedó. En él injertará el misionero español un teatro religioso que sobrevive hasta hoy, y de él nacerán brotes coloniales tan interesantes como *El Güegüense* en Nicaragua o *el Ollantay* en el Perú (Arrom, 1967: 21).

En general, la crítica especializada² señala que son tres las obras más importantes y representativas del teatro prehispánico, el *Rabinal Achí o Danza del Tun* (Guatemala), el *Bailete del Güegüense o Macho Ratón* (Nicaragua) y el *Ollantay* (Perú).

Esta última será el objeto de estudio de esta investigación. Se plantea su revisión desde dos perspectivas, por una parte, será examinada la puesta en escena de la obra que anualmente se lleva a cabo en el Sitio Arqueológico Incaico de Ollantaytambo, en la provincia de Urubamba, al sur del Perú, puesto que constituye una práctica escénica que devela elementos que exceden al texto escrito. Por otra parte, se analizará el texto escrito en el marco de la problemática oralidad/escritura, conflicto que desde 1492 caracteriza a la heterogénea literatura latinoamericana.

Teniendo en consideración esto, se plantea la siguiente hipótesis: la puesta en escena de *Ollantay* que se lleva a cabo anualmente en la fortaleza de Ollantaytambo en Perú –actualmente sitio arqueológico– revela elementos que no están contenidos en el texto escrito, pues este, en tanto archivo, permanece fijo a partir de su puesta en escritura, en cambio la escenificación, entendida a la luz del concepto de performance, implica la restauración de determinadas acciones a través de los cuerpos, que conducen a la actualización de la memoria contenida en aquellas conductas y la transmisión de conocimientos.

La separación entre el texto escrito de *Ollantay* y su puesta en escena no implica una oposición, por lo tanto, ambos objetos de análisis serán considerados complementarios. Así, esta propuesta de investigación permitirá abarcar un lugar que hasta ahora no ha sido

² Revisar, por ejemplo, Arrom (1967), Horcasitas (2004), Henríquez (2009).

considerado por los estudios literarios, pues la crítica precedente solo ha puesto su atención en el texto escrito.

En este sentido, se propone como objetivos generales de esta investigación, contribuir al conocimiento crítico y teórico respecto a las vinculaciones entre el texto escrito de *Ollantay*, en tanto material de archivo, y su puesta en escena, entendida como material del repertorio. Del mismo modo se busca profundizar y ampliar el conocimiento sobre la puesta en escena de *Ollantay* a la luz del concepto de performance. Para ello se consideran cinco objetivos específicos:

- Analizar el proceso de traspaso de la oralidad a la escritura experimentado por la historia relatada en *Ollantay*.
- Determinar rasgos de colonización del lenguaje y de la memoria en el texto escrito de *Ollantay*.
- Determinar cuáles son los conocimientos que se transmiten gracias a las conductas que se restauran en la escenificación de *Ollantay*.
- Describir el efecto de la puesta en escena de *Ollantay* en los espectadores.
- Explicar de qué forma la escenificación de *Ollantay* contribuye a la conformación de una identidad social local.

La crítica precedente para esta investigación abordará dos dimensiones de *Ollantay*, por una parte, la concerniente a la escritura, que abarca los debates que ha suscitado la obra desde que se sabe de su existencia y que guardan relación, fundamentalmente, con los diferentes manuscritos de los que se tiene conocimiento, su origen y su autoría. Por otra parte, también se incluirá en esta crítica precedente la dimensión referente a la práctica escénica o performática, considerando para ello la información existente sobre la escenificación de *Ollantay* que actualmente se lleva a cabo cada año en la localidad de Ollantaytambo en Perú.

En lo concerniente a los manuscritos de *Ollantay*, se conocen tres. El primero, llamado Dominicano Primero (D-I) fue encontrado en el Convento de Santo Domingo, en Cuzco. La existencia de la obra fue dada a conocer en 1837, gracias a una breve reseña que Manuel Palacios hace en la revista peruana *Museo Erudito*. Luego, en 1853, el contenido de D-I fue publicado por Johann Von Tschudi en su trabajo *Die Kechua Sprache*, quien en 1844 habría recibido una copia de este primer manuscrito gracias al pintor alemán Johann Moritz Rugendas. El D-I, escrito en quechua, se encontraba muy deteriorado a causa de la humedad, por lo que, en la publicación sin traducir de Von Tschudi hay fragmentos incompletos y dudosos (Font, 2003: 72).

El segundo manuscrito, aparece en 1940, también en el Convento de Santo Domingo, en Cuzco. Este fue nombrado Dominicano Segundo (D-II) y es una reproducción de D-I, intervenida a gusto del copista. Sin embargo, tras una exhaustiva comparación, Calvo concluye que “ambas manifestaciones escritas se complementan extraordinariamente” (Calvo, 1998: 24).

Otro manuscrito conocido es el llamado Códice de Justiniani, publicado por Clements Markham en 1853, mismo año en que Von Tschudi publica el contenido de D-I. Este nuevo manuscrito fue copiado por Justo Pastor Justiniani y procedería de un texto anterior, que estaba en posesión del cura Valdez, tal como Markham cuenta en su obra *Poesía dramática de los Incas: Ollantay*.

En abril de 1853, tuve ocasión de examinar y transcribir una versión de *Ollantay*, que según se me informó era el texto más puro. Pertenecía al Dr. D. Pablo Justiniani, anciano sacerdote del pueblo de Laris, en el corazón de los Andes orientales. Su padre, el Dr. Justo Pastor Justiniani, la copió del manuscrito original perteneciente al Dr. D. Antonio Valdez, cura de Sicuani, en 1780 [...] (Markham, 1883: 10).

Existe otro manuscrito fechado en La Paz en junio de 1735 (Markham, 1883: 14), al que se le ha llamado Manuscrito Boliviano. Este texto llegó a manos de Von Tschudi

gracias a un comerciante, pero lamentablemente se encontraba muy incompleto. Años más tarde, José Fernández Nodal publicó otro manuscrito de la obra titulado “*Los vínculos de Ollanta y Cusi-Kcuyllor o el rigor de un padre y la magnanimidad de un monarca*”. Luego, en 1878, Gavino Pacheco Zegarra publicó un manuscrito de *Ollantay* –muy próximo al D-I– que había encontrado en 1863 y que perteneció a su abuelo. Ya en 1938, se conoce otra copia manuscrita de *Ollantay*, perteneciente a Justo Apu Sahuaraura, texto que también es cercano a D-I.

Ollantay ha suscitado un extenso debate en torno a su origen que se resume en tres tesis fundamentales: la incanista, la hispanista y otra de carácter intermedio que busca conciliar las dos primeras. La tesis incanista es mantenida por quienes hacen una férrea defensa del origen plenamente incaico de la obra y, por lo tanto, niegan la influencia que pudiera haber aportado el teatro español. Entre quienes mantuvieron esta posición se encuentran el argentino Vicente Fidel López; los peruanos Sebastián Barranca y Gabino Pacheco Zegarra; el boliviano Jesús Lara; el suizo Johann von Tschudi y el inglés Clements Markham.

La tesis hispanista es defendida, fundamentalmente, por quienes no niegan las influencias occidentales de la obra, pues para ellos fue escrita durante la Colonia. Algunos autores que defienden esta postura son los argentinos Bartolomé Mitre y Ricardo Rojas, el ecuatoriano Luis Cordero, el chileno Diego Barros Arana y los peruanos Ricardo Palma y José María Arguedas.

La tercera tesis, de carácter intermedio defiende el origen mestizo de *Ollantay*:

El mestizaje está servido: bajo los moldes de una lengua andina domeñada se encuentra el arte escénico hispánico con sus octosílabos incluidos y, a la inversa: sobre los contenidos argumentales cristianos brilla, aunque no siempre, la fuerza telúrica de la leyenda precolombina (Calvo, 1998: 36).

Desde que se tienen noticias de *Ollantay*, la crítica ha insistido en establecer su origen, el amplio debate –que se ha extendido por más de un siglo– en torno al tiempo de

creación de la obra se sintetizan en la tres tesis fundamentales que ya se han mencionado. Sin embargo, *Ollantay* suscita otro problema, que aún hoy no ha sido resuelto: se trata de la autoría de la obra.

Algunos testimonios antiguos acerca de *Ollantay* –sin considerar los manuscritos– coinciden en atribuirle la autoría del texto al cura Antonio Valdez. En la primera publicación que se hizo de la obra en la revista *Museo Erudito*, en 1837, el abogado José Palacios señala que el texto publicado, junto con “la comedia que en lengua quechua formó pocos años ha el Dr. D. Antonio Valdez, cura que fue de Sicuani” (Palacios, citado en Itier, 2006: 71), constituyen una de las primeras manifestaciones escritas a partir de la tradición oral de la leyenda ollantina.

En 1838, el canónigo Justo Apu Sahuaraura escribe:

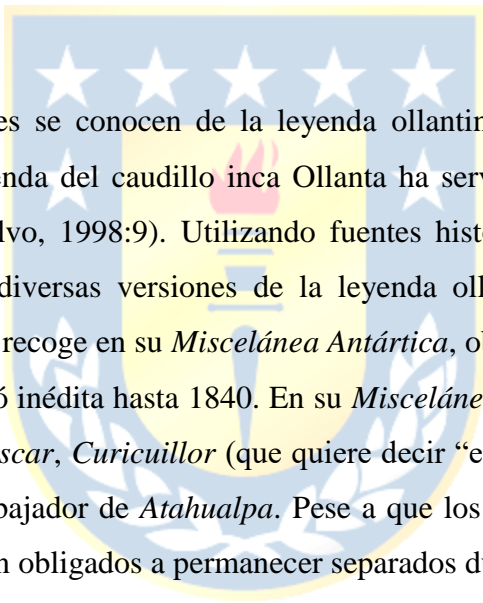
El que escribe esta dará rasón del desenlace de la tragedia que se le atribuye al doctor don Antonio Valdez cura que fue de Tinta y Siquani; este celoso y virtuoso párroco, fue muy amante de su patria, y sentía en grande manera las desgracias del Perú, amaba con ternura a la descendencia de la sangre real, a quienes él conoció, y fue amigo íntimo del q[ue] escribe: con esta ocasión le preguntó sobre la verdad de la tragedia y le dijo, que en ella, más había escrito como poeta que como historiador, por esta razón al fin de esta dará alguna ley, del que oyó a sus labios, el que escribe (Sahuaraura, citado en Itier, 2006: 71).

Unos años más tarde, en 1844, José Manuel Valdez y Palacios, señala que el cura Valdez “fue quien hizo este servicio a su país, arrancando del olvido la historia de Ollantay y de Rumiñahui, y dando más brillo a la primera aurora de la literatura peruana” (Valdez y Palacios, citado en Itier, 2006: 72).

Por otra parte, Clements Markham –traductor inglés de *Ollantay*– insistió en otorgarle la autoría del texto al cura Antonio Valdez, argumentando que no existía ningún

texto escrito de *Ollantay* antes que el de Valdez (Markham, 1883). Lo mismo hizo Raúl Porras Barrenechea, quien confirmaba tras una extensa investigación biográfica en torno a la figura del cura de Sicuani, la autoría de Valdez (Porras, 1999). Sin embargo, el Manuscrito Boliviano está fechado el 18 de junio de 1735, y Antonio Valdez muere el año 1816, razón por la cual resulta muy difícil atribuirle la autoría de *Ollantay*.

Otros críticos, se aventuran a señalar otras posibilidades de autoría, como Blas Valera (1545-1597), Gabriel Centeno de Osma, autor de finales del siglo XVII o Juan de Espinosa Medrano, “El Lunarejo” (1629-1688), sin embargo, estas afirmaciones carecen de argumentos de peso. Por lo tanto, el problema de la autoría de *Ollantay* aún se encuentra sin resolver.



Diferentes versiones se conocen de la leyenda ollantina, al respecto Julio Calvo Pérez sostiene que la leyenda del caudillo Inca Ollanta ha servido de inspiración para la escritura de *Ollantay* (Calvo, 1998:9). Utilizando fuentes históricas y antropológicas, el lingüista español recoge diversas versiones de la leyenda ollantina, entre ellas, la que Miguel Cabello de Balboa recoge en su *Miscelánea Antártica*, obra compuesta entre 1576 y 1586, pero que permaneció inédita hasta 1840. En su *Miscelánea*, Cabello de Balboa relata cómo la hija del Inca Huáscar, *Curicuillor* (que quiere decir “estrella de oro”) se enamora de *Quilaco Yupanguí*, embajador de *Atahualpa*. Pese a que los enamorados se confesaron su amor y lealtad, se vieron obligados a permanecer separados durante cuatro años debido a las rebeliones que vivió el imperio causadas, en gran medida, por el mal gobierno de Inca Huáscar. Sin embargo, *Curicuillor* huye para buscar a su amado, al que finalmente encuentra, tras lo cual se casan, al alero y protección del Capitán Hernando de Soto.

Así mismo, en el siglo XVII, Juan de Miramontes y Zuázola, registra en su extenso poema épico *Armas Antárticas*, obra compuesta entre 1608 y 1615, una Historia muy similar a la de *Ollanta*. La leyenda, contada por Pedro de Arana, trata de los amores de *Chalcuchima* y *Curicoyllor*. *Chalcuchima*, joven ejemplo de virtudes, sin vicios y falta alguna y *Curicoyllor*, doncella de belleza incomparable, se enamoraron desde niños y luego, siendo adultos, se casan. Sin embargo, *Chuquiaquilla*, hermano del Inca reinante

Chuquiyupanqui, cae rendido ante la belleza de *Curicoyllor* y pese al rechazo de la doncella, decide raptarla y llevarla a Vilcabamba, Al enterarse *Chalcuchima* de lo sucedido, le sigue la pista a *Chuquiaquilla* hasta Vilcabamba, una vez allí y aprovechando una gran celebración *Curicoyllor* y *Chalcuchima* huyen de regreso a Cusco. A su llegada, *Chalcuchima* cuenta todo lo sucedido al *Inca Chuquiyupanqui*, quien tras escuchar la historia decide, en compensación, nombrarlo Lugarteniente de General. Al darse cuenta de que *Curicoyllor* ha huido junto a *Chalcuchima*, *Chuquiaquilla* decide vengarse y ordena a treinta audaces combatientes que maten a los enamorados. El Inca reinante decide vengarlos, pero el sabio *Rumiñave* lleva a los hermanos a la calma y evita el enfrentamiento.

Existen también versiones más modernas de la leyenda, entre ellas, la que Manuel Palacios hace pública en la revista cuzqueña *Museo Erudito* en 1835, bajo el título de “*Tradicción de la rebelión de Ollantay*”. En 1880 Charles Wiener da a conocer una nueva versión en su obra *Pérou et Bolivie: Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*. Más tardíamente, en 1939, Alfredo Yepes Miranda recoge de la tradición oral otra versión, que escucha de boca de Francisco Reyes, habitante de la localidad de Ollantaytambo, quien a su vez la había escuchado años antes de boca de Tomás Quispe, un indígena del mismo lugar.

Calvo Pérez sostiene que las múltiples versiones que se conocen de la leyenda de Ollanta son muestra de la vitalidad del relato y de su protagonista, esto según el crítico “prueba que el sentido oral del personaje sigue perenne en la mente del pueblo indio” (Calvo, 1998:11). Además, la versión de *Ollantay* que hoy conocemos puede considerarse una “síntesis de las ya existentes” (Calvo, 1998:11), en la medida en cada una participa en la pervivencia del relato en el tiempo. Así mismo, José Juan Arrom basado en las diferentes versiones de la leyenda ollantina recogidas tempranamente por los cronistas, afirma que el asunto de *Ollantay* es de origen prehispánico, no obstante, esto no significa que la obra también sea prehispánica, sino que ésta constituye una reelaboración de la antigua leyenda, bajo los preceptos del teatro del Siglo de Oro español (Arrom, 1967: 123).

En cuanto a la escenificación, podemos establecer que, por más de un siglo la crítica ha hecho un importante trabajo tratando de dilucidar los problemas que suscitó *Ollantay*, incluso en la actualidad, hay quienes aún insisten en establecer la verdad absoluta. Sin embargo, la puesta en escena de *Ollantay*, que se lleva a cabo anualmente a finales del mes de junio, en la localidad de Ollantaytambo en Perú, no ha sido considerada por la crítica pues, a todas luces, ha primado el estudio del texto escrito.

La información disponible respecto a la puesta en escena, la podemos encontrar en un ámbito muy diferente del académico, el turístico. En internet abundan las páginas destinadas a la promoción turística de las diversas atracciones del Perú y es allí en donde encontramos diferentes referencias a la escenificación de *Ollantay*. Estas se centran, principalmente, en dar a conocer el circuito turístico que une la celebración del *Inti Raymi* con la del *Ollantay Raymi*, que se lleva a cabo en Valle Sagrado.

Además, destacan que la puesta en escena, basada en un escrito quechua colonial de origen incaico, se realiza en el Sitio Arqueológico de Ollantaytambo, y en ella se mezcla la comida típica, la danza y la música. Junto con ello, casi la totalidad de las páginas anexan una síntesis de la historia que se escenificará.

En la mayoría de las páginas turísticas de internet en las que podemos encontrar datos sobre la puesta en escena de *Ollantay*, la información es repetitiva y apunta, fundamentalmente, a los ámbitos que ya hemos mencionado. Sin embargo, cuando analizamos los datos en su totalidad, nos damos cuenta de que la escenificación es promocionada o dada a conocer al público como un gran espectáculo teatral para los turistas.

Para abarcar los objetivos propuestos en este trabajo se ha determinado dividirlo estructuralmente en tres capítulos. El primero de ellos aborda la comprensión de *Ollantay* en el marco de una de las problemáticas fundamentales del complejo sistema de la literatura latinoamericana, aquella en la que interactúan conflictiva y contradictoriamente tanto la oralidad como la escritura. En el segundo capítulo se explica y contextualiza el origen del

Ollantay Raymi, marco festivo en el que se realiza la puesta en escena de *Ollantay*. Por último, en el tercer capítulo se describe la escenificación de *Ollantay* y se analiza a la luz del concepto de performance.



Capítulo I: La problemática entre la oralidad y la escritura en el *Ollantay*

Para comprender la importancia de la puesta en escena de *Ollantay*, manifestación cultural inscrita en el marco de una festividad mayor denominada *Ollantay Raymi*³, es necesario acercarnos a su origen. Es por esta razón que fijaremos nuestra atención tanto en la leyenda ollantina, como también en el texto dramático que surge a partir de la reelaboración de esta. Este punto de partida exige abordar este capítulo considerando uno de los conflictos o problemas más importantes que suscita la producción literaria latinoamericana: el de la oralidad y la escritura.

El drama *Ollantay*, en tanto texto escrito, se inscribe en el marco de una de las problemáticas fundamentales del complejo sistema de la literatura latinoamericana, el que, según Cornejo Polar, se fundamenta en “la duplicidad de sus mecanismos de conformación” (2003:19) y las conflictivas y, muchas veces, contradictorias interacciones entre la oralidad y la escritura. Esta aseveración cobra mayor sentido si se considera que el origen de *Ollantay*, de acuerdo con lo consensuado por la crítica especializada, es una leyenda incaica, por lo que su inspiración sería prehispánica, sin embargo, el texto conocido en la actualidad es de factura colonial⁴. En consecuencia, el *Ollantay*, tal como lo conocemos hoy, constituye una suerte de síntesis elaborada a partir de las diversas versiones de la leyenda que han circulado desde que se conoce su existencia.

La problemática de la oralidad y la escritura tiene su punto de partida –el “grado cero”⁵ de esta conflictiva y contradictoria interacción, en palabras de Cornejo Polar (2003: 20)– en un momento crucial de lo que sería el devenir del Nuevo Mundo, pues desde que

³ Raymi equivale a pascua o gran fiesta (Valcárcel, L. (2012). *Etnohistoria del Perú Antiguo*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.

⁴ Así lo afirman, por ejemplo, Calvo (1998), García-Bedoya (2000) Lienhard (2003).

⁵ Antonio Cornejo Polar denomina “grado cero” al “punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas, sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión” (2003:20). Este punto de interacción se sitúa, simbólicamente, en la historia andina, el día 16 de noviembre de 1532 y se refiere al encuentro, en Cajamarca, entre el Inca Atahualpa y el religioso español de la Orden de los Dominicos, Vicente Valverde. Para Cornejo Polar, este momento constituye el inicio concreto y más evidente de la heterogeneidad que ha caracterizado a las literaturas andina y latinoamericana.

los conquistadores pisaron suelo, las culturas originarias sufrieron significativos cambios que alcanzaron todas las esferas de la vida. Sin embargo, fue la imposición de la escritura, valorada en extremo por los conquistadores, lo que más asombró a las sociedades autóctonas, eminentemente orales (Lienhard, 2003: 45). Así, el poder que los conquistadores le otorgaron a la escritura permitió que esta fuera reverenciada al punto de la fetichización (Lienhard, 2003: 46) y la sacralización (Rama, 2004: 72), logrando con ello suplantar “en términos de dominación, la [cultura] predominantemente oral de los indios” (Lienhard, 2003: 51).

En este contexto, la memoria colectiva y todas las formas de conservación del pasado de los pueblos indígenas basadas en la tradición oral fueron desestimadas por la sociedad grafocéntrica dominante. Esta desvalorización se fundó en la creencia de la inferioridad de la oralidad, ya que desde la vereda del sistema letrado esta se ha tendido a mirar “como un estado precario necesario de superar, y a considerar que el progreso de esas formas primitivas de sociabilidad consiste, precisamente, en el tránsito de la oralidad a la escritura” (Ostria, 2001: 72).

El grafocentrismo, revestido de cierta aura sacra, instalado por el sujeto europeo, conlleva lo que Lienhard denomina “reducción del discurso indígena”⁶ (1992). Desde esta perspectiva, se considera que el hecho mismo de la conquista y colonización implica una “reducción”, pues en tanto concepto político, el verbo “reducir” significa “sujetar a obediencia”, mientras que, como práctica colonial, esta se aplica a todos los ámbitos de la vida humana. De este modo, todo aquello posible de ser y existir en estas esferas es susceptible de ser reducido de acuerdo con las normas y preceptos dictaminados por el poder hegemónico.

En este sentido, Lienhard plantea que algunas prácticas reduccionistas son más evidentes que otras, en el caso de las primeras considera, por ejemplo, las transformaciones de la economía indígena, de las relaciones sociales, de la religión y la esclavitud. Así

⁶ Lienhard toma el término “reducción” a partir de los estudios etnohistóricos de Bartomeu Melià, contenidos, fundamentalmente, en su libro *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria* (1988).

mismo, vislumbra otras prácticas de esta naturaleza que no resultan tan evidentes, pues operan en el ámbito de lo simbólico. Una de ellas sería la reducción de la voz y el discurso indígena.

La traslación del discurso indígena –eminentemente oral– a la escritura, implica su fijación en una versión definitiva mediante mecanismos técnicos específicos, lo que genera, en primera instancia, que “la forma gramatical del texto transcrito tienda a adoptar, traicionando las normas del lenguaje oral, las del lenguaje escrito” (Lienhard, 1992: 56), transformando irremediamente la riqueza expresiva de la tradición oral. Además, en muchos casos ocurre que la fijación textual se realiza en otro idioma, produciéndose una modificación mucho más profunda, provocada por la sujeción del discurso oral a un sistema poético que no le es propio. Como resultado de este proceso, hoy en día conocemos textos escritos, regidos por los cánones europeos, pero, indudablemente vinculados a los testimonios orales de los pueblos originarios.

En el caso de *Ollantay*, la situación descrita con anterioridad se verifica, en primera instancia, en el proceso de traspaso desde la oralidad a la escritura, que experimentó el relato oral primigenio que sirvió de sustento para la creación del drama escrito que hoy conocemos. Este relato oral fue documentado y puesto en escritura, en español, por diferentes figuras coloniales. Utilizando fuentes históricas y antropológicas, el lingüista español Julio Calvo Pérez pesquisa diversas versiones de la leyenda ollantina, entre ellas, la que Miguel Cabello de Balboa recoge en su *Miscelánea Antártica*, obra compuesta entre 1576 y 1586 o la que en el siglo XVII, Juan de Miramontes y Zuázola, registra en su extenso poema épico *Armas Antárticas*, obra compuesta entre 1608 y 1615, una historia muy similar a la de Ollanta.

Las versiones de la leyenda de Cabello de Balboa y de Miramontes y Zuázola son, evidentemente, anteriores a cualquiera de los manuscritos que se conocen del drama *Ollantay*, pues de estos, el más antiguo data del año 1735 y corresponde al denominado Manuscrito Boliviano. De esta forma, se puede establecer que el relato que circuló a través de la tradición oral fue puesto en escritura, en primera instancia, en español, por figuras

coloniales y, posteriormente, fue adaptado con fines dramáticos y fijado en un texto escrito por un autor anónimo, esta vez en quechua.

Existen, también, versiones más modernas de la leyenda, entre ellas, la que Manuel Palacios hace pública en la revista cuzqueña *Museo Erudito* en 1835, bajo el título de “*Tradición de la rebelión de Ollantay*”. En 1880 Charles Wiener da a conocer una nueva versión en su obra *Pérou et Bolivie: Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*. Más tardíamente, en 1947, Alfredo Yépez Miranda recoge de la tradición oral otra versión, que escucha de boca de Francisco Reyes, habitante de la localidad de Ollantaytambo, quien a su vez la había escuchado años antes de boca de Tomás Quispe, un indígena del mismo lugar.

Calvo Pérez sostiene que las múltiples versiones que se conocen de la leyenda de *Ollanta* son muestra de la vitalidad del relato y de su protagonista, esto según el crítico “prueba que el sentido oral del personaje sigue perenne en la mente del pueblo indio” (Calvo, 1998:11). Además, el drama *Ollantay* que hoy conocemos, puede considerarse una “síntesis de las versiones ya existentes” (Calvo, 1998:11), en la medida en que cada una participa en la pervivencia del relato en el tiempo. Así mismo, José Juan Arrom basado en las diferentes versiones de la leyenda ollantina recogidas tempranamente por los cronistas europeos, afirma que el asunto de *Ollantay* es de origen prehispánico, no obstante, esto no significa que el drama escrito también sea prehispánico, sino que éste constituye una reelaboración de la antigua leyenda, bajo los preceptos del teatro del Siglo de Oro español (Arrom, 1967: 123).

En el proceso de traspaso de la oralidad a la escritura, se tiende a aproximar el discurso indígena oral al horizonte de expectativas de un destinatario occidental, fundamentalmente europeo. En esta instancia, se suprimen y se transforman algunos elementos con el objetivo de superar la frontera cultural que separa el contenido del discurso indígena de sus receptores occidentales. Así, este discurso definido en un texto más o menos fijo, pasa a formar parte del universo textual europeo totalmente manipulado y mediado (Lienhard, 1992: 56). Es esto lo que precisamente sucede con *Ollantay*, pues

fijado el relato oral primigenio en un texto escrito, este se utiliza, posteriormente, como sustento para la escritura de un drama, esta vez mucho más elaborado.

De este modo, en el drama *Ollantay* es posible advertir una serie de transformaciones que permiten afirmar que la obra ha sido mediada con el objetivo de superar las barreras culturales existentes entre el discurso indígena y los posibles receptores coloniales de la obra. Un ejemplo claro de aquello sería el final tergiversado de la historia protagonizada por *Ollanta* y *Cusi-Ccoyllur*, pues es admisible suponer y con cierto fundamento, que el final de la leyenda oral, asentada en la cultura inca prehispánica, nada tiene que ver con el desenlace de la obra que hoy conocemos, pues este es completamente opuesto a las leyes del imperio incaico.

El final feliz de *Ollantay*, marcado por la conmiseración y el perdón del *Inca Túpac-Yupanqui* a los amantes *Ollanta* y *Cusi-Ccoyllur*, resulta incompatible con las tradiciones del Tawantinsuyo, puesto que estas establecían duros castigos para quienes, como *Ollanta*, se sublevaran contra el Inca. De acuerdo con lo señalado por Meneses “La insurrección contra el Inca, hijo del Sol, se consideraba el mayor de los crímenes, y acarreaba el casi exterminio del pueblo sublevado” (1992: 75). En el texto *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú*⁷ el autor afirma que una de las leyes más importantes de la sociedad incaica establecía que la traición al Inca se consideraba tan grave como su propio asesinato:

Quien matare al rey ó reina ó príncipe heredero, muera arrastrado ó asaeteado y sea hecho cuartos, y su casa derrumbada y hecha muladar; sus hijos sean perpetuamente bajos, de vil condición y no puedan tener cargo ninguno honroso en el pueblo ni en la guerra, y todo esto hasta la cuarta generación. Y lo mismo los traidores [...] (Ánónimo, 1879: 202).

⁷ El manuscrito de *la Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, de autor anónimo, fue publicado por primera vez en 1879 por Marcos Jiménez de la Espada. El texto trata aspectos relacionados con la religión y las leyes de los incas.

Así mismo, es posible encontrar en la obra una serie de influencias que permiten establecer que el drama *Ollantay* evidencia una adecuación a las preferencias estéticas europeas. Al respecto, Lienhard afirma que “la versificación (cuartetos de versos octosilábicos rimados) sigue las pautas españolas más corrientes” (2003: 228). Lo mismo sucede con su forma, pues esta responde a las exigencias formales de la comedia española, con sus tres jornadas bien definidas. Del mismo modo, la presencia y caracterización de un personaje gracioso –*Piqui Chaqui*– al modo lopesco, también permite entrever el influjo europeo. En este sentido, la puesta en escritura del *Ollantay* que llega hasta nuestros días da cuenta del gran impacto de la cultura europea dominante.

La reducción de la voz y el discurso de las culturas autóctonas y la forma en que este fenómeno se concretó nos lleva a pensar, indefectiblemente, en la vinculación entre escritura y poder, pues como hemos visto, la no valoración de la cultura oral llevó a que determinadas figuras coloniales se dieran a la tarea de escribir las memorias y la historia de estas sociedades. En este sentido, “la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el poder” (Cornejo Polar, 2003: 41).

La relación entre escritura y poder se encuentra determinada por eso que Ángel Rama denominó “ciudad letrada”, pues en el centro de toda ciudad orgánica constituida en el Nuevo Mundo, “hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (Rama, 2004: 57). Esta pléyade, asociada directamente a las diferentes funciones del poder, contribuyó con fuerza a las tareas de la administración colonial, así como también a las de evangelización y, de esta forma, se fue consolidando hasta conformar la exclusiva y minoritaria *ciudad escrituraria*. Esta última permitió que la ciudad letrada articulara su vínculo con el poder al que, según Rama, “sirvió a través de leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo” (2004: 71).

Por otra parte, el contexto colonial propicia, desde la perspectiva de Mignolo, la “colonización del lenguaje”, entendida esta como todas “las decisiones tomadas y las

acciones realizadas en la colonización del habla mediante la escritura de gramáticas y la colonización de escrituras picto-ideográficas reemplazándolas por la escritura alfabética” (Mignolo, 1992: 191). Fenómeno que se vivió fuertemente en Latinoamérica (México y Perú)⁸.

Así mismo, la oralidad característica de las sociedades autóctonas del Nuevo Mundo, y todas aquellas formas propias de recordar el pasado y transmitirlo se vieron afectadas por la supremacía de lo escrito, pues no se podía tener historia sin tener escritura. De esta forma, según señala Mignolo, al concluir que “los amerindios no tenían historia (aunque tuvieran memorias del pasado), los misioneros y letrados se autodesignaron cronistas con la tarea de poner en forma coherente los relatos que, según algunos de ellos, los amerindios narraban de manera totalmente incoherente” (1992: 197), dando paso a la “colonización de la memoria”.

Esta forma de colonización consiste en “ignorar la producción cultural e intelectual de las comunidades colonizadas, o bien reconocerlas y aun valorarlas convirtiéndolas, al mismo tiempo, en objeto descrito y analizado por medio de los tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora” (Mignolo, 1992: 198), de este modo, no solo supone una (re)organización de los relatos orales, sino también la posesión de los mismos al ignorar el conocimiento que hasta entonces había transitado oralmente para reescribirlo y reinterpretarlo de acuerdo a los intereses de la empresa colonizadora.

Se puede establecer que en la leyenda de *Ollantay* –conocida en primera instancia gracias a las señas que de ella entregan figuras coloniales como Miguel Cabello de Balboa y Juan de Miramontes y Zuázola– la colonización de la memoria opera reconociendo y valorando el relato oral pues este es llevado a la escritura alfabética en un soporte material, el libro, este último considerado por los letrados europeos como “el transportador normal de signos para un sistema de signos normal constituido por las letras del alfabeto”

⁸ En este caso, basta recordar, por ejemplo, *Arte de la Lengua Mexicana y Castellana* (1571) de Alonso de Molina, *Gramática y nueva arte de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quechua o lengua del inca* (1607) de Diego González Holguín, *Arte de la lengua mexicana con la declaración de los adverbios della* (1640) de Horacio Carochi, *Arte de la Lengua General del Inga llamada qquechhua* (1691) de Esteban Sancho de Melgar, entre otras.

(Mignolo, 1992:199). En este tipo de soporte material, el relato es descrito y analizado utilizando para ello tipos discursivos conocidos por los letrados de la sociedad colonizadora.

En el caso específico de la versión de la leyenda ollantina que Cabello de Balboa inserta en su *Miscelánea Antártica*, el tipo discursivo es, precisamente, la miscelánea. Esta forma discursiva, caracterizada por reunir un saber enciclopédico variado, es particularmente antigua, las más famosas, entre ellas la *Historia Natural de Plinio*, *Las Noches Áticas* de Aulo Gelio y *El Banquete de los Sofistas* de Ateneo, se escribieron entre los siglos I y IV (d.C). En la Europa renacentista despierta nuevamente el interés de los escritores debido principalmente, a la renovación del gusto por la cultura de Grecia y Roma (Lerner, 2003: 217-232).

Así mismo, la miscelánea resultó ser un instrumento útil en el escenario colonial⁹, pues el descubrimiento de nuevos territorios obligó a numerosos escritores a recurrir a esta forma discursiva flexible y variada para dar cuenta de la exorbitante e inconmensurable, pero al mismo tiempo ajena realidad a la que se vieron enfrentados los conquistadores europeos. En este sentido, Firbas afirma que “no hay colonias ni colonialismos sin desplazamientos de cuerpos, tradiciones, disciplinas e imaginarios” (2006: 343), de modo que, el territorio constituye un espacio que es también simbólico y, por lo tanto, mediante algunas formas discursivas propias de la cultura europea, se construye una narrativa en la que se reconoce la novedad del lugar desde el que se escribe.

Por otra parte, el poema épico, forma discursiva que Miramontes y Zuázola utiliza en su obra *Armas Antárticas*, tiene un resurgimiento durante el renacimiento español, gracias, en gran medida, al descubrimiento del nuevo territorio, convirtiéndose rápidamente en la forma predilecta de los escritores para contar las proezas de los conquistadores en América. De este modo, *Armas Antárticas* se inserta dentro de un extenso listado de obras épicas renacentistas, sin embargo, lo hace desde un lugar de enunciación particular, lo que

⁹ Durante este periodo fueron varias las misceláneas escritas, entre las que destacan, además de la escrita por Cabello de Balboa, la *Miscelánea austral con la Defensa de Damas* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa o la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo.

implica responder a las exigencias formales del género, pero considerando una temática americana que se enmarca en circunstancias específicas.

Ahora bien, tanto la obra de Cabello de Balboa como la de Miramontes y Zuázola incorporan en su discurso una versión de la leyenda de *Ollantay* empleando para ello dos tipos discursivos diferentes, ambos fueron ampliamente utilizados por los letrados de la sociedad europea. Esta acción implica formas de colonización que, si bien son consideradas simbólicas, en la práctica significaron la apropiación de las memorias de las sociedades colonizadas y de todas aquellas formas de preservación de las mismas.

No obstante, la colonización del lenguaje y de la memoria facilitadas por la introducción del alfabeto y de los tipos discursivos asociados a la cultura colonizadora, tuvieron respuesta por parte de la cultura colonizada, estos constituyeron mecanismos de descolonización que funcionaron a través de la oposición, la abierta resistencia o la resistencia mediante la adaptación, gracias a los cuales las sociedades autóctonas lograron transmitir y preservar sus memorias y su pasado (Mignolo, 1992: 212).

Un ejemplo de cómo funcionan estos mecanismos de descolonización es, sin duda alguna, el texto dramático *Ollantay*, pues, al ser puesto en escritura el relato oral logra permear los intereses intelectuales de la cultura dominante, primero como leyenda y, luego, adaptando su forma según las exigencias del teatro europeo, utilizando esta vez el quechua. En el contexto colonial, esta acción permite que la cultura colonizada conserve en el tiempo sus relatos, memorias y tradiciones al alero legal de la cultura colonizadora.

En este orden de cosas el drama *Ollantay* adquiere un gran valor, ya que constituye “un eslabón entre la permanencia de la sociedad andina en una oralidad exclusiva y su apropiación progresiva de la escritura” (Lienhard, 2003: 234). Sin embargo, este texto dramático fijo, no reemplaza en su totalidad al relato oral, pues su vitalidad continua aún en el siglo XX, tal como lo demuestra el relato¹⁰ que Alfredo Yepez Miranda recoge en 1947

¹⁰ En Yépez, A. (1958). El Ollantay. Testimonio de una civilización. En *Revista Universitaria*, 115(2), 349-364.

de boca de Francisco Reyes, poblador de la localidad de Ollantaytambo, quien a su vez lo había escuchado de Tomás Quispe, un indígena del lugar.



Capítulo II: *Ollantay Raymi* y la eclosión del sentimiento cusqueñista

El origen del *Ollantay Raymi*, marco festivo en el que se lleva a cabo la puesta en escena de la obra *Ollantay*, se encuentra inmerso en una realidad mucho más amplia y compleja, que tiene estrecha relación con el ensalzamiento del pasado incaico, lo andino y lo indígena. Es por esta razón que el examen de este contexto es trascendental para comprender el sentido y significado de esta fiesta en particular.

2.1 Auge de las manifestaciones festivas en el Cusco

Hoy en día el calendario festivo del Perú y particularmente el del Departamento del Cusco¹¹ es extenso, pues la cantidad de fiestas llevadas a cabo en las diferentes comunidades ha tendido a multiplicarse. En el Departamento del Cusco el fenómeno ha sido documentado por la antropóloga Karina Pacheco Medrano¹² quien señala que esta proliferación de fiestas no se ha generado espontáneamente, por lo que es necesario entenderla en un contexto más amplio, el de la efervescencia del sentimiento cusqueñista¹³ contemporáneo.

La efervescencia y expansión del sentimiento cusqueñista actual, a través de la eclosión de fiestas que se relacionan con el enaltecimiento de lo incaico y lo andino, se vieron fuertemente impulsadas en un periodo de gobierno municipal particular, que va desde 1989 a 1995, dirigido por Daniel Estrada Pérez¹⁴, pese a que el Perú se encontraba

¹¹ En la actualidad la República del Perú se divide territorialmente en regiones, departamentos y provincias, distritos. El departamento del Cusco está ubicado en el centro sur del país, su capital es la ciudad del mismo nombre. Así mismo, este departamento está constituido por trece provincias: Cusco, Acomayo, Anta, Calca, Canas, Canchis, Chumbivilcas, Espinar, La Convención, Paruro, Paucartambo, Quispicanchi y Urubamba.

¹² Karina Pacheco Medrano es escritora y Doctora en Antropología de América, ha publicado numerosas novelas, artículos y libros especializados en temas de cultura, derechos humanos, autoritarismo, racismo y discriminación en el Perú.

¹³ Pacheco Medrano entiende el sentimiento cusqueñista o cusqueñismo como una manifestación de orgullo, identificación y reivindicación del Cusco y su cultura.

¹⁴ Daniel Estrada Pérez fue un abogado y político peruano. Dirigió la alcaldía provincial del Cusco en dos ocasiones entre 1984 y 1986 y entre 1990 y 1995. Fue también Congresista de la República desde 1995 hasta

atravesando una grave crisis política y también económica, lo que generaría al mismo tiempo una disminución crítica del turismo. En este contexto, las políticas ligadas a esta efervescencia del cusqueñismo promovidas por la alcaldía de Estrada resultan aún más significativas (Pacheco, 2007: 23).

Este escenario de efervescencia en el Cusco a comienzos de la década de los noventa es especialmente significativo, pues gracias a él se originó una apertura de espacios en el ámbito de lo público, que propulsaron el reconocimiento y la expresión abierta de una serie de elementos culturales andinos e incaicos que hasta entonces habían permanecido en la esfera de lo privado debido, fundamentalmente, a la discriminación producto de la hegemonía de todo aquello occidental, en desmedro de lo autóctono. En relación con esta situación particular y, para comprender la importancia de la apertura de estos espacios públicos, Pacheco Medrano sostiene que:

Para quien no conozca el Perú y su historia, todo aquello podría quedar como un fenómeno [en referencia a la efervescencia del sentimiento cusqueñista a través de la eclosión de fiestas públicas] anecdótico, quizás incluso como una afirmación chauvinista. Pero si se conoce la historia de extrema exclusión, discriminación y racismo que ha existido en el país desde la época colonial contra la cultura y las poblaciones mestizas e indígenas, cuyas ramificaciones persisten hasta hoy, se podría entender que esas expresiones culturales evidencian formas de resistencia y reivindicación étnica y cultural (Pacheco, 2013: 27).

Si bien las gestiones realizadas por la alcaldía de Estrada Pérez constituyeron un importante incentivo para la manifestación abierta y la expansión del cusqueñismo, no fueron el único impulso. En este sentido, no se debe desmerecer el rol que en esta circunstancia cumple el turismo, pues “sin duda alimenta el orgullo local, y además de vitalizar la economía regional, estimula la creación o la explotación de otras fuentes

su fallecimiento el año 2003. Es considerado uno de los personajes de la política regional más importante del siglo XX.

arqueológicas, históricas, recreativas o ecológicas que luego amplían las bases de la reivindicación regional” (Pacheco: 2007: 24).

El fenómeno que Pacheco Medrano documenta, cobra gran importancia, puesto que este se expande a las diferentes localidades del Departamento del Cusco y toma forma propia dependiendo de las necesidades reivindicativas de cada comunidad. En este sentido, el surgimiento de nuevas fiestas, particularmente el *Ollantay Raymi*, no constituye solo una recreación, ya que funcionan como estrategias conscientemente asumidas por las comunidades para reivindicar su cultura.

Ahora bien, para comprender la efervescencia cusqueñista actual –que hemos considerado como el germen a partir del cual se acrecienta la cantidad de festividades, entre ellas el *Ollantay Raymi*– y cómo esta se manifiesta en la sociedad es necesario revisar y entender el complejo y extenso proceso que le antecede y que vincula estrechamente cusqueñismo, incanismo e indigenismo.

El cusqueñismo se ha sustentado a lo largo del tiempo, en un discurso de enaltecimiento del pasado incaico, por ello, este constituye un aspecto fundamental de la identidad local. De modo que podemos vincular el discurso cusqueñista con el incanismo, entendiendo a este como el “ensalzamiento de lo incaico, a la íntima relación afectiva que se da frente a él, y a su adopción como símbolo cusqueño fundamental” (Pacheco, 2007: 25). A su vez, el incanismo ha sido incorporado a la corriente indigenista, que en el caso del Perú y particularmente el del Cusco, aboga por la reivindicación de lo inca, de lo indígena y del Cusco mismo, abarcando los ámbitos de lo político, artístico e ideológico.

De esta forma, cusqueñismo, incanismo e indigenismo se encuentran intrínsecamente relacionados, pues los dos últimos constituyen elementos fundamentales en la conformación del sentimiento cusqueñista actual, ya que “toda la recreación y reactivación de tradiciones cusqueñistas [...] elaboran sus manifestaciones sobre la base de los dos elementos más exaltados por la corriente indigenista en el Cusco: el indio y el inca” (Pacheco, 2007: 25).

Indigenismo e incanismo, como elementos constitutivos del sentimiento cusqueño actual, se han conformado a través de un largo proceso, el que revisaremos a continuación, de modo que, el carácter de la relación que vincula a estos dos movimientos con el cusqueñismo contemporáneo y la eclosión de fiestas populares en el Departamento del Cusco, sea develado.

2.2 Indigenismo en el Cusco, antecedentes, auge y expansión

Sabido es que el indigenismo en el Perú no es de factura reciente, sin embargo, con el pasar de los años ha tenido un protagonismo trascendental en el ámbito político e intelectual y también en la conformación identitaria de la población en general y de forma particular en las diferentes comunidades del Departamento del Cusco. En lo inmediato, trazaremos su recorrido pues la corriente indigenista en el Perú incorpora la valorización de lo indígena y lo incaico, que como ya hemos mencionado, se configuran como elementos fundamentales en la conformación del cusqueñismo actual y sus manifestaciones.

Pacheco Medrano (2007) identifica tres momentos importantes en la conformación del indigenismo. En el primero, la estudiosa reúne los antecedentes más relevantes para la conformación de la corriente indigenista hasta 1850. En el segundo, incorpora los brotes y preocupaciones que surgen con mayor frecuencia ya, en la segunda mitad del siglo XIX y, finalmente, un tercer momento en que el indigenismo está consolidado y en expansión, en el siglo XX.

De esta forma, el indigenismo no es una corriente que nace en los albores del siglo XX, puesto que ha estado presente, de diferentes formas, a partir de la llegada del hombre europeo a América:

Los estudiosos del indigenismo en el Perú suelen otorgar nacimiento al tema de sus estudios en el siglo XVI, en la idealización del incanato que empezó a extenderse en todos los pueblos sometidos al dominio español, así como en los movimientos rebeldes a este dominio. Las terribles condiciones de

explotación de las poblaciones indígenas bajo el régimen colonial, así como las enfermedades pandémicas que las diezmaron, fueron alimentando en las sociedades andinas una honda nostalgia por el pasado precolombino; y la época inca, el último reino andino, fue definiéndose cada vez más como el tiempo de justicia y bondad por antonomasia (Pacheco, 2007: 44:45).

Este sería, entonces, el momento de apertura de los estudios del indigenismo, particularmente en el Perú. Sin embargo, a este primer instante, circunscrito en el periodo colonial, Pacheco también suma a los conatos rebeldes de los siglos XVI y XVIII como manifestaciones indigenistas, entre los que destacan “el Taki Onqoy¹⁵ y la Resistencia de los últimos incas de Vilcabamba¹⁶ en el siglo XVI, o las grandes rebeliones de Juan Santos Atahualpa¹⁷ y Túpac Amaru II¹⁸ en el siglo XVIII” (Pacheco, 2007: 45).

Así mismo, la antropóloga cusqueña considera que a este momento germinal del indigenismo en la época colonial, podrían integrarse el discurso de elogio al incanato presente en algunos cronistas como Pedro Sánchez de la Hoz y Pedro Cieza de León, pues ambos figuras, más allá de construir un relato descriptivo que justificara la empresa de la conquista, elogiaron al incanato destacando “diversos aspectos del sistema incaico, la

¹⁵ El proceso de conquista y colonización suscitó diversas formas de resistencia, una de ellas es el Taki Onqoy o “enfermedad del canto”, movimiento de carácter religioso y anticolonial que “que procuraba, por una parte, afirmar la vigencia de los antiguos dioses y, por otra, incitar al rechazo de todo aquello que identificaba el mundo espiritual y material del conquistador. Era la reacción frente al caos en que se hundía la sociedad andina toda: sus modos de vida, su dominio sobre la tierra, sus dioses” (Henríquez y Ostría, 2016: 74). En este sentido, “lo más visible y perdurable de este movimiento lo constituyen los cantos y danzas frenéticas en que se repetían incansablemente fórmulas rituales o mensajes de carácter doctrinario o histórico” (Henríquez y Ostría, 2016: 75).

¹⁶ La resistencia de los Incas de Vilcabamba “se inicia en 1536 con Manco Inca Yupanqui y termina en 1572 con el degollamiento de Tupac Amaru I. su consigna fue recuperar el reino tomado por los españoles poniendo a su servicio la vieja estrategia militar de la cultura incaica” (Ossio, 1992: 183).

¹⁷ La rebelión de Juan Santos Atahualpa estalló en 1742, tuvo la capacidad de reunir en una misma causa tanto a los nativos andinos como a los amazónicos. Esta rebelión buscó hacer frente al desorden, a la corrupción y al abuso de las autoridades europeas, proclamando “la abolición del dominio español y la recuperación de su reino” (Ossio, 1992: 189).

¹⁸ Fue una acción contestaria contra el régimen colonial cuyo estallido se produce en 1780. Esta rebelión, liderada por José Gabriel Condorcanqui, también llamado Tupac Amaru II, se inició con la ejecución del corregidor de Tinta, Antonio Arriaga. Finaliza el 18 de mayo de 1781, cuando Tupac Amaru II es ajusticiado junto a su familia y partidarios en la antigua plaza de Wacaypata en Cuzco (Valcárcel, 1996:72).

arquitectura, la organización social y económica, y sobre todo, la ausencia de hambre y pobreza; argumentos que hasta hoy se erigen como un baluarte del incanismo” (Pacheco, 2007: 45).

Es así, como Cieza de León¹⁹ en su extensa obra *Crónica del Perú*²⁰, escrita bajo el patrocinio de don Pedro de la Gasca²¹, además de redactar un texto cuyo “ámbito mayor sería el relato de la gesta hispánica en los Andes” (Pease, 1986: 12), logra realizar agudas observaciones basadas en dos fuentes diferentes: su experiencia personal y los informes que pudo obtener de otras personas con las que se encontró en su camino.

El relato ciezano supera lo meramente descriptivo, pues logra cierta comprensión de lo andino, del territorio y de las personas que lo habitaban, que otros cronistas no

¹⁹ Pedro Cieza de León, hijo de Lope de León y de Leonor de Cazalla, nació en Llerena (Provincia de Badajoz, España) aproximadamente en 1518. Se embarcó a América antes de cumplir los trece años, allí estuvo en Nueva Granada en donde sirvió en diferentes expediciones y a las órdenes de caudillos como Alonso de Cáceres, Jorge Robledo y Sebastián de Benalcázar. Luego, llega al Perú en los momentos cruciales de la Rebelión de Gonzalo Pizarro respondiendo a la llamada de Pedro de la Gasca, quien en ese momento se empeñaba en reducir la rebeldía de Pizarro. Cieza de León estuvo alrededor de 17 años en América, hasta que en 1551 regresa a España. (Franklin Pease. Introducción. En *Crónica del Perú. Primera Parte*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 1986).

²⁰ *Crónica del Perú* se divide en cuatro partes, de las cuales Cieza de León solo llegó a ver la primera publicada en vida, esta fue impresa por Martín de Montedoca en Sevilla el 15 de marzo 1553. La segunda parte, conocida bajo el título de *Señorío de los Incas* fue compuesta entre 1548 y 1550, sin embargo, el manuscrito permaneció por mucho tiempo en la biblioteca del Monasterio del Escorial. En 1847 el historiador norteamericano William H. Prescott atribuyó erróneamente el manuscrito escurialense a Juan de Sarmiento, presidente del Consejo de las Indias, pero en 1872 el bibliógrafo francés Henry Harrisse evidencia el error de Prescott, lo que más tarde también sería comprobado por el historiador peruano Manuel González de la Rosa. No obstante, solo en 1880 la segunda parte de la crónica ciezana es publicada por el erudito español Marcos Jiménez de la Espada. La tercera parte de la Crónica del Perú, conocida como *Descubrimiento y Conquista del Perú*, permaneció inédita, perdida y traspapelada desde el siglo XVI, pero en 1897 Jiménez de la Espada publica algunos fragmentos, luego en 1946 Rafael Loredo y Carmelo Sáenz de Santa María publican separadamente algunos capítulos. Sin embargo, esta tercera parte no fue conocida en su totalidad sino hasta 1979, año en que la investigadora italiana Francesca Cantú publica el contenido de un manuscrito que descubrió en la Biblioteca Apostólica Vaticana que incluía la segunda y tercera partes de la crónica ciezana. La cuarta parte de la Crónica del Perú, conocida como *Las guerras civiles del Perú*, debió tener cinco libros, de acuerdo a lo que el propio Cieza de León declara en el proemio de la primera parte, sin embargo, hoy en día solo se conocen tres, los que corresponden a las guerras de Salinas, de Chupas y de Quito (Franklin Pease. Introducción. En *Crónica del Perú. Primera Parte*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 1986).

²¹ Pedro de la Gasca llega al Nuevo Mundo a mediados de julio del año 1546 con el título de presidente de la Real Audiencia de Lima, el que le fue concedido por el mismo rey Carlos I. De la Gasca estuvo a la cabeza de todos los departamentos (civiles, militares y judiciales) del Virreinato del Perú. En 1550 regresa a España y muere en 1567 (Guillermo Prescott. *Historia de la conquista del Perú*. España: Gaspar y Roig. 1853)

alcanzaron y que queda evidenciado a lo largo de su extensa obra. Pease señala que en el relato de Cieza de León, la “descripción es generalmente un telón de fondo y ya en la primera parte de la *Crónica* se transforma en una hermosa y atrayente introducción al Perú” (1986: 31), y en efecto, los temas que aborda y la forma en que lo hace, sobre todo en las tres primeras partes, hace que su discurso tenga un relieve un tanto diferente al objetivo inicial (el que más bien se verá completado en la cuarta parte de la crónica) con el que fue escrita la obra.

Así, variados y múltiples son los elementos andinos e incaicos que Cieza de León valora, entre ellos “los reyes Ingas, y lo que mandaron en el Perú” (Cieza de León, 1986a: 123). En la primera parte de su *Crónica*, señala que es justo hablar de ellos para que los lectores no ignoren su valor, ya que según el cronista los gobernantes incas hicieron un trabajo digno de admirar en las provincias que iban conquistando en el Reyno del Perú, pues las gentes naturales “eran de tan poca razón y entendimiento, que es de no creer” (Cieza de León, 1986a: 123), situación que cambió bajo la tutela de los incas, razón por la cual Cieza de León considera que tenían un elevado nivel de desarrollo, en comparación con otras culturas originarias. Al referirse de forma general a los incas escribe:

Hizieron tan grandes cosas y tuuieron tan buena gouernación, que pocos en el mundo les hizieron ventaja. Eran muy biuos de ingenio y tenía gran quenta sin letras, porque estas no se han hallado en estas partes de las Indias. Pusieron en buenas costumbres a todos sus súbditos: y diéronles orden para que se vistiessen y traxessen Oxotas en lugar de çapatos que son como albarcas (Cieza de León, 1986a: 124).

En la segunda parte de su *Crónica del Perú*, Cieza de León se dedica con más detención aún a los “Yngas yupagues, reyes antiguos que fueron del Perú” (Cieza de León, 1986a: 10), y destaca diversos aspectos como su forma de gobernar, la construcción de suntuosas edificaciones y caminos, entre “otras cosas grandes que en este reino se hallan” (Cieza de León, 1986a: 10).

A este discurso de elogio al incanato también se debe agregar a Pedro Sancho de la Hoz²², cronista oficial²³ de Francisco Pizarro. La relación de Sancho de la Hoz es “típica justificatoria y explicativa de la conquista” (Carrillo, 1987: 93), sin embargo, el cronista también es capaz de destacar con asombro diversos aspectos del sistema incaico, tal como lo hace cuando describe al Cusco:

La ciudad del Cuzco, por ser la principal de todas donde tenían su residencia los señores, es tan grande y tan hermosa que sería digna de verse aún en España, y toda llena de palacios de señores, porque en ella no vive gente pobre, y cada señor labra en ella su casa y asimismo todos los caciques [...] (Sancho de la Hoz en Urteaga, 1938: 176).

Así mismo, a este primer momento, que constituye un importante antecedente para la conformación del indigenismo, se integran aquellos discursos de denuncia contra la explotación y el abuso sistemático de los pueblos colonizados, entre los que destaca, por supuesto, el de Fray Bartolomé de las Casas. De Igual forma, trascendental es la figura del Inca Garcilaso de la Vega, fundamentalmente porque el incanismo expresado por el autor en los *Comentarios Reales de los Incas* es el que ha tenido mayor difusión y se ha enraizado profundamente en el Cusco hasta la actualidad y fue, en un momento dado el que “acompañó a muchos rebeldes a lo largo de la historia colonial, como ocurriera con Túpac Amaru II” (Pacheco, 2007: 46).

La corriente indigenista también estaría presente en el nacimiento de la República del Perú, especialmente en las ideas incanistas y el sentimiento regionalista que llevaron a la conformación del Estado Sud-Peruano²⁴ (1836-1839). Este ideal se vería truncado con la victoria del Ejército Unido Restaurador frente a los confederados. Luego de la disolución

²² Señala Carrillo que “La relación original de Sancho se perdió apenas llegada a Europa. En 1550 apareció publicada en italiano en la relación de viajes de Ramusio. En 1849 Joaquín García Icazbalceta hizo una retraducción al castellano que se publicó en la segunda edición de la *Conquista del Perú* de Prescott, 1850. Esta traducción es la que circula en diferentes ediciones.

²³ El estudioso peruano Horacio Urteaga considera a de la Hoz como un cronista de primera categoría, pues fue testigo y actor de los sucesos que relata (1938: 8)

²⁴ Fue uno de los tres Estados que conformaron la Confederación Perú – Boliviana.

del Estado Sud-Peruano, primó en el Perú la estructura occidental republicana, acentuándose cada vez más el centralismo limeño, en desmedro del resto del país y particularmente de la región sur-andina. Para la segunda mitad del siglo XIX, la situación de abandono que sufren los pueblos andinos frente al centralismo costeño generó molestias insoslayables, que con el tiempo se convirtieron en expresiones regionalistas, indigenistas e incaistas, que se vieron potenciadas gracias a la difusión de la prensa y su desarrollo posterior en el ámbito de la literatura (Pacheco, 2007: 49).

En las primeras décadas del siglo XX el indigenismo, que ya es intelectual y político, experimenta un auge y también se expande desde lo local al ámbito nacional. En este momento en particular destacan los aportes realizados por la Escuela Cusqueña, ya que sus planteamientos:

influyeron decisivamente en la revalorización de las culturas indígenas e incaica, en su adopción como los símbolos cusqueños y nacionales por antonomasia, y así también, en la gran repercusión de sus planteamientos en las posteriores tendencias políticas, históricas y antropológicas desarrolladas en el Cusco y en todo el Perú” (Pacheco, 2007: 71).

En este mismo periodo, específicamente en 1909, se produce la primera huelga universitaria en Sudamérica, esto, sumado al auge que ya había alcanzado el indigenismo, causó el interés de más y más intelectuales, artistas y políticos que volcaron estos nuevos ideales en su producción cultural y artística, lo que significó, en el caso del Cusco la fundación de asociaciones y centros culturales vinculados a este objetivo.

De este momento de apogeo, destaca también “La Embajada Cultural Artística”, que de la mano de la Misión Peruana de Arte Incaico y bajo la dirección de Luis Valcárcel²⁵ llevó el arte peruano de carácter indigenista fuera de las fronteras nacionales, logrando un gran recibimiento. De este modo, el indigenismo se consolida tanto en el

²⁵ Luis Valcárcel (1891-1987) fue etnólogo, historiador y arqueólogo. Es considerado el indigenista más importante de siglo XX.

ámbito político, como en lo intelectual, cultural y artístico. Pero es la creación del Día del Cusco, en el año 1944, la instancia que marca, probablemente, un antes y un después en la historia del indigenismo cusqueño, pues en este contexto se decidió recrear el *Inti Raymi*²⁶. Con el tiempo, esta festividad se transformaría en la más representativa del Cusco y la más importante del Perú.

Con los años, el auge indigenista, particularmente el del siglo XX, reflejado en la diversidad de estudios, expresiones y manifestaciones en torno a lo incaico y lo indígena, ha generado la multiplicación de fiestas y recreaciones que traen del pasado a la actualidad la cultura incaica, de modo que, las comunidades que conforman el Departamento del Cusco puedan reconocer y afirmar una identidad vinculada al sentimiento cusqueñista del que hablábamos al inicio de este capítulo.

2.3 Incanismo: anhelo y sentimiento

En tiempos modernos la añoranza por el incanato ha sido una constante en el pensamiento andino, a partir de esta idealización, el tiempo de los incas regresa una y otra vez mediante diversas manifestaciones culturales. Esta pervivencia da cuenta de una esencia eterna que se ha enraizado en la sociedad peruana generando una relación que con el tiempo se ha transformado en sentimiento, especialmente en el Departamento del Cusco:

En el Cusco, la idealización de la época incaica es profunda y extendida, El Inca simboliza un pasado que fue mejor al presente, también el ascendente portentoso, un antepasado mítico de quien se cuentan historias como si hubieras ocurrido en tiempo reciente [...] (Pacheco, 2007: 163).

Por tanto, lo incaico forma parte importante de la identidad cusqueña, definiendo la historia y la memoria, pues constituye un momento en la historia que entrega seguridad

²⁶ Señala Enrique Rosas en su libro *Elogio de la Escritura Radical* que el *Inti Raymi* o fiesta del sol “fue una ceremonia que se realizaba, con carácter anual, en la capital del Tahuantinsuyo, entre el periodo final de la cosecha y el inicio del equinoccio invernal de los Andes” (2011: 43).

frente a la vertiginosidad con que transcurre el tiempo presente y la incerteza del futuro. En este anhelo se refleja la importancia del sentimiento incanista:

En la sociedad cuzqueña, sea cual fuere su ubicación social, grado de instrucción, u otras consideraciones sociales y culturales, propias de una sociedad con clases, al mismo tiempo que diferencias culturales y étnicas, se halla presente el sentimiento de identidad con lo inca, con las glorias reales y supuestas del Tawantinsuyo.

Como sentimiento se vuelve intemporal, o atemporal, se refiere a un tiempo lejano o cercano según las circunstancias en que es evocado. Tiene presencia y continuidad. Dentro de este marco se puede entender que lo inca “es sentido”, compartido y comprendido por los cuzqueños. (Flores, citado en Pacheco, 2007: 167).

De este modo, el sentimiento incanista constituye el elemento de reconocimiento más importante y, quizá el más visible, de lo cusqueño. Su impronta traspasa las fronteras de lo local y lo internacional, instaurándose, entre lo real y lo mítico, como el tiempo histórico más enaltecido en el Perú, al mismo tiempo que ha permitido respaldar la importancia de la región del Cusco, considerando el impulso que ha generado en el ámbito turístico.

Ahora bien, el incanismo genera una visión que condena la conquista y colonización europea, pues es considerada como la instancia que puso término al desarrollo del *Tawantinsuyo*, junto con eso, la región del Cusco fue relegada por décadas en comparación con el centralismo que recayó en Lima. En consecuencia, la conquista europea constituye un trauma colectivo: “Ciertamente la época anterior a los españoles se enaltece como edad de oro, antagónica a la que surge con ellos, identificada como tiempo de dolor y destrucción” (Pacheco, 2007: 221).

2.4 De regreso a lo incaico: la recreación de fiestas

Como ya hemos mencionado con anterioridad, existe una estrecha relación entre cusqueñismo, incanismo e indigenismo. El carácter de esta vinculación viene dado por la forma en que estos tres elementos confluyen para propiciar un movimiento cultural, cuya mayor expresión es la recreación y reconstrucción de una serie de festividades ancestrales, que tienen como objetivo la reivindicación de una cultura que es recordada con orgullo, nostalgia y anhelo, idealizada a veces, mitificada otras, pero que de una u otra forma, logra permear la cultura actual y permanecer viva en la memoria colectiva.

Un hito en este movimiento –nos referimos a la efervescencia del cusqueñismo a través de la eclosión de festividades de carácter incanista e indigenista– es la recreación de la gran fiesta denominada Inti Raymi que se instauró en 1944 y se consolidó en los años siguientes. A partir de este momento han sido numerosas las manifestaciones de similares características que se han instaurado en las diferentes localidades del Departamento del Cusco, el común denominador entre ellas es precisamente, la confluencia del cusqueñismo, incanismo e indigenismo.

Estas fiestas, en las que se mezcla vestuario, danza, música y lo ritual, se han afianzado en las comunidades, convirtiéndose muchas veces en característica importante de la cultura local, pues propician la cohesión al congregar a los miembros de la comunidad. Así mismo, la recreación de estas fiestas tiene hoy una arista política, pues según afirma Pacheco:

La participación en estas celebraciones, ancestrales y modernas, es identificada como una demostración de unión filial con la tierra de origen o residencia, y tal filiación es una cualidad muy remarcada entre los políticos y la población cusqueña. Por esta misma razón, la promoción de estas actividades resulta una parte imprescindible de todos los programas de gobierno local (Pacheco, 2007: 279).

Capítulo III: Puesta en escena de *Ollantay*, una performance de reivindicación identitaria

3.1 Ollantaytambo, la ciudad inca viviente

El *Ollantay Raymi*, como se ha mencionado con anterioridad, es una festividad que se lleva a cabo anualmente en Ollantaytambo, este pueblo se localiza, aproximadamente, a unos 90 kilómetros al noroeste de Cuzco, es la capital del distrito de Ollantaytambo, que a su vez forma parte de la provincia de Urubamba. Esta pequeña localidad, privilegiada en belleza y fertilidad, se emplaza en el Valle Sagrado de los Incas, a 2700 metros sobre el nivel del mar, en la confluencia de los ríos Patacancha y Urubamba. Haciendo referencia al Valle Sagrado y, particularmente, a Ollantaytambo, conocido en aquel entonces solo como *Tampu*, el Inca Garcilaso de la Vega, escribió en sus *Comentarios Reales de los Incas* lo siguiente:

Aquel valle se aventaja en excelencia a todos los que hay en el Perú, por lo cual todos los Reyes Incas, desde Manco Cápac, que fue el primero, hasta el último, lo tuvieron por jardín y lugar de sus deleites y recreación donde iban a alentarse de la carga y pesadumbre que el reinar tiene consigo [...]; el sitio es amenísimo, de aires frescos y suaves, de lindas aguas, de perpetua templanza, de tiempo sin frío ni calor, sin moscas, ni mosquitos ni otras sabandijas penosas (Garcilaso de la Vega, 2002: 270).

Ollantaytambo es llamada la ciudad inca viviente, pues su diseño y planificación urbana, sus calles empedradas y muchas de sus edificaciones datan de la época incaica y constituyen importantes polos de atracción turística, es por esta razón que en la actualidad esta actividad genera beneficios económicos significativos para los pobladores, pero no solo eso, ya que también contribuye al fortalecimiento de la identidad local, esto tiene directa relación con la capacidad que han tenido las autoridades y los pobladores de esta localidad para enaltecer lo que consideran una muestra de la propia cultura. Es por esta

razón que hoy en día es considerado un parque arqueológico y en 1983 fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación²⁷.

Entre las construcciones que más llaman la atención de los turistas, se encuentran las antiguas *qolqas* incas (fig. 1) emplazadas en el cerro *Pinkuylluna* y, por supuesto, su imponente fortaleza (fig. 2), ambas edificaciones tienen gran importancia en la conformación del pueblo desde su origen, pues dan cuenta de las actividades que antaño se realizaban en el lugar.



Figura 1. *Qolqas* incas emplazadas en el cerro *Pinkuylluna*, Ollantaytambo (30 de junio de 2017).

²⁷ El Parque Arqueológico de Ollantaytambo, fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación mediante Ley 23765 del 31 de diciembre de 1983, con R. D. N. N° 395/INC del 27 de mayo del 2002 (Bolívar, 2016: 451).

Las *qolqas* eran almacenes o depósitos que se utilizaban para guardar fundamentalmente productos agrícolas, pero también armas y otros objetos de importancia, la administración de las *qolqas* presentes en cada tambo era labor de un encargado especializado llamado *qollqa kamayuq* (Pease, 1994: 99).

Los depósitos de Ollantaytambo formaron parte de un organizado sistema de almacenamiento, de ahí deriva el nombre del pueblo, pues en tiempos de los incas este lugar era un importante tambo (del quechua *tampu*, que quiere decir posada) que servía para que múltiples viajeros, *chasquis*²⁸ e incluso hombres de guerra, pudieran abastecerse de lo necesario para continuar su camino. Este sistema de almacenamiento a su vez estaba efectiva y eficientemente asociado a una extensa red de caminos que permitían la correcta administración del imperio, de tal modo que este engranaje administrativo resulta de vital importancia para el desarrollo de la cultura incaica. Al respecto Rostworowski señala lo siguiente:

La obra más importante que permitió la expansión territorial y luego el establecimiento del incario fue, a no dudarlo, la construcción de una vasta red caminera que implicaba puentes, tambos y depósitos. Pocas naciones podían vanagloriarse en el siglo XV de poseer tan fantástico complejo vial como el Tahuantinsuyu (Rostworowski, 2013: 97).

Otra de las construcciones que más llaman la atención en Ollantaytambo es su imponente fortaleza, la que habría tenido diferentes funciones, tanto en el ámbito militar, pues tiene una vista privilegiada y se posiciona estratégicamente. Además, estaba reservada al culto del sol, muestra de aquello es el gran templo destinado a esta deidad y que aún hoy conserva el esplendor que algún día tuvo, así mismo, también estaba destinada al culto del agua, lo que se refleja en las múltiples fuentes que tenían también diferentes objetivos.

²⁸ Los chasquis eran mensajeros que “transmitían noticias corriendo a lo largo de los caminos, en jornadas calculadas y bajo un régimen de postas” (Pease, 1994: 116).

Ollantaytambo es un pueblo que permanece anclado en su pasado histórico, sin embargo, esta vinculación no ha tenido, por ningún motivo, efectos negativos en su población, más aun, es la gente la que siente un vínculo insoslayable con la cultura incaica y que sin duda alguna quieren mantener y enaltecer. De este modo, Ollantaytambo es una puerta de entrada a la cultura incaica, lo vemos en su gente, en su cultura, en su arquitectura y en los múltiples vestigios que encontramos al recorrer sus estrechas calles y el entorno circundante, esto que es palpable y apreciable fácilmente, se mezcla con aquello que es simbólico. Ambos ámbitos, lo palpable y lo simbólico, contribuyen sin duda a la construcción de un discurso de identificación con lo incaico.



Figura 2. Vista panorámica de la fortaleza desde el cerro *Pinkuylluna*, Ollantaytambo (30 de junio de 2017).

Estos dos lugares, emblemáticos para el poblado de Ollantaytambo y su gente, resultan de vital importancia en el *Ollantay Raymi*, tal como revisaremos más adelante.

3.2 *Ollantay Raymi*

Cada 29 de junio la localidad de Ollantaytambo celebra el *Ollantay Raymi*, fiesta que con el paso de los años ha logrado arraigarse en su gente y es parte de la identidad local. En el contexto de esta festividad el pueblo recibe a comunidades campesinas y turistas nacionales y extranjeros que asisten a las diferentes actividades programadas para la jornada, entre las que destacan la feria de productos agrícolas (figura 3), venta de comidas y bebidas típicas, peleas de gallos y el elemento central que es la puesta en escena del drama *Ollantay* (figura 4).



Figura 3. Feria realizada en la plaza central del pueblo en el marco del *Ollantay Raymi*, Ollantaytambo (29 de junio de 2017).



Figura 4. Escenificación de *Ollantay* (29 de junio de 2017). Fotografía de Fredy Ríos Cárdenas.

Esta fiesta, que en la actualidad es organizada por la Municipalidad distrital de Ollantaytambo y auspiciada por EMUFEC²⁹, comenzó a celebrarse en 1991, esto según los datos que entrega la antropóloga Karina Pacheco Medrano (2007: 352), sin embargo, algunos pobladores señalan que al menos la escenificación del *Ollantay*, elemento que ocupa un lugar central en esta celebración, ya se venía realizando en Ollantaytambo desde mucho antes. Así lo indica, Carlos Bejar Reyes, vecino que lleva 18 años personificando al Inca Pachacutec, mismo personaje histórico que su abuelo había representado décadas antes:

²⁹ La Empresa Municipal de Festejos del Cusco (EMUFEC), según se indica en su página web, tiene como objetivo la “realización de todas las actividades directamente relacionadas, afines o conexas como promocionar y organizar espectáculos, actividades de recreación, turísticas de difusión de la identidad cultural y costumbres del Cusco”, así como la administración de bienes culturales y recreativos de propiedad de la Municipalidad del Cusco”. Así mismo, se señala que “el eje central de actividad de EMUFEC, es la revaloración, preservación y difusión del Calendario Anual de Eventos Tradicionales del Cusco, dentro de ellos las Fiestas Jubilares de la Ciudad, y el Inti Raymi, siendo estas fiestas actividades emblemáticas, así como la institucionalización de nuevos eventos” (<https://emufec.gob.pe/>).

Yo he visto hace 45 años actuar a mi abuelo de *Pachacutec*. Antes actuaba gente que dominaba el quechua, vecinos, directivos comunales, profesores, después actuaron los del magisterio, los profesores, después del magisterio entramos nosotros, este grupo que ahora hemos formado el Grupo Cultural Drama *Ollantay* [...] (C. Bejar, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

De esta forma, es posible señalar que esta festividad, aunque no con las mismas características con las que se conoce en la actualidad, ya se venía realizando en la década del 70 y se fortalece en la década del 90, lo que coincide con la efervescencia y expansión del sentimiento cusqueñista impulsado a través de la eclosión de fiestas vinculadas al enaltecimiento de lo incaico y lo andino. De modo que, este escenario de efervescencia que se da en el Cusco traspasa los límites de la ciudad y se riega también por el Valle Sagrado.

Si en el Cusco la figura clave de esta expansión y eclosión fue el alcalde provincial Daniel Estrada Pérez, tal como se mencionó anteriormente, en Ollantaytambo este rol lo cumplió David Canal Ontón³⁰ quien, en ese momento, hablamos de los años 1999 – 2002, era regidor³¹ de la comuna y, posteriormente sería electo alcalde en dos periodos (2003 – 2006 y 2011 – 2014). Miguel Galdo Espinoza, vecino de Ollantaytambo, actor y actual director de la puesta en escena del drama *Ollantay*, da cuenta de la importancia que Canal Ontón tuvo en el impulso de esta festividad:

En esa época [1999] había un regidor, David Canal, él hizo un casting, anteriormente hacían el drama *Ollantay* los profesores del magisterio, entonces los profesores del magisterio dos o tres eran de Ollantaytambo, pero los demás venían de Cuzco, Urubamba, del Valle Sagrado, por lo que este regidor David Canal decidió juntar, hacer un pequeño casting con un

³⁰ David Canal Ontón es natural de Ollantaytambo, en ese lugar hizo sus estudios primarios. Es profesor de secundario egresado de Instituto Superior La Salle de Urubamba, además, estudió antropología en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco y es autor de varios libros, entre ellos, *Ollantaytambo, el fin de un imperio* (2015).

³¹ La figura del regidor en el Perú es similar a la de concejal en Chile.

profesional venido de Cuzco, un profesor de teatro, para ver si podía haber gente que lo haga del mismo Ollantaytambo [...] (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

La figura de David Canal Ontón resulta clave en el devenir de esta puesta en escena en el contexto de una fiesta que busca convertirse en una tradición local, ya que, por una parte, impulsa su profesionalización y, por otra, al plantear la idea de que los actores del *Ollantay* fueran naturales de Ollantaytambo contribuye a que esta práctica sea percibida y entendida como una manifestación de identidad cultural propia.

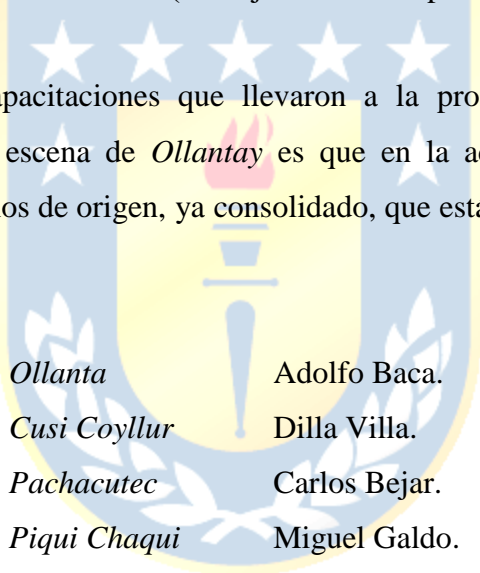


Figura 5. Elenco estable de la escenificación de *Ollantay* (29 de junio de 2017). Fotografía de Fredy Ríos Cárdenas.

La profesionalización del electo que denominaremos “estable” (figura 5) viene dada por la presencia del profesor al que hace mención Miguel Galdo, su nombre es Nivardo

Carrillo, actor muy conocido con el Cusco, pues ha participado en reiteradas oportunidades en el *Inti Raymi* interpretando al Inca y también ha representado a *Ollanta* en la puesta en escena de *Ollantay*, así lo indica el mismo Galdo: “Nivardo Carrillo ha hecho de Inca en Cusco varias veces, es un profesional con el que trabajé cuatro años” (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017). Carlos Bejar Reyes también coincide en señalar que el elenco estable recibió capacitación y preparación en el ámbito teatral: “Trajeron para capacitarnos a personas del Cusco y nos han preparado en lo que es teatro y actuación” (C. Bejar, entrevista personal, 27 de junio de 2017), sin embargo a la figura de Nivardo Carrillo él agrega otra más: “vino a capacitarnos un director, Rosarino Castro³², que había dirigido varios eventos, también vino un actor conocido, Nivardo Carrillo, él actuó de Ollanta, él nos ha dado su experiencia como actor” (C. Bejar entrevista personal, 27 de junio de 2017).

Gracias a estas capacitaciones que llevaron a la profesionalización del elenco principal de la puesta en escena de *Ollantay* es que en la actualidad existe un elenco estable, todos ellos ollantinos de origen, ya consolidado, que está compuesto de la siguiente forma:



<i>Ollanta</i>	Adolfo Baca.
<i>Cusi Coyllur</i>	Dilla Villa.
<i>Pachacutec</i>	Carlos Bejar.
<i>Piqui Chaqui</i>	Miguel Galdo.
<i>Willca Uma</i>	Roland Bejar.
<i>Túpac Yupanqui</i>	Hugo Torres.
<i>Rumiñahui</i>	Ebert Cruz.
<i>Ima Sumac</i>	Frecia Baca.

Este elenco con el paso del tiempo ha conformado el Grupo Cultural Drama *Ollantay*, cuyo objetivo va más allá de la escenificación del drama *Ollantay*, pues se han

³² Pese a que Carlos Bejar Reyes señala que es un director conocido, no hemos podido recabar información sobre él.

convertido en verdaderos depositarios de la cultura de un pueblo y, particularmente, de una tradición que refleja de muchas formas la identidad cultural local, ya que revive la gloria del pasado incaico en un espacio privilegiado que conjuga belleza natural e historia. Este compromiso con la cultura se refleja en que este elenco estable, si bien recibe un incentivo por parte de la Municipalidad de Ollantaytambo, no es remunerado, y su participación solo depende de la voluntad de sus integrantes, al respecto Miguel Galdo nos señala lo siguiente:

Hasta hoy en día, nosotros, todo el elenco venimos participando porque nos gusta la historia, somos de acá y queremos participar, queremos ser parte de la historia. En el tema económico la Municipalidad de Ollantaytambo nos da unos incentivos, pues muchos trabajan, estudian, tienen negocios y dejamos quince días de hacer nuestras cosas y venimos a ensayar, practicar, en las tardes, en las mañanas, aquí. Entonces lo que ha hecho la Municipalidad es darnos un incentivo, es una voluntad de ellos [...] (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

Con el paso de los años el *Ollantay Raymi* y especialmente su evento principal –la escenificación de *Ollantay*– ha tenido variaciones, demostrando que, aunque tradicional no es un fenómeno ajeno al cambio. Ya vimos cómo la fiesta fue evolucionando y abarcando más elementos y también cómo en la década del noventa es impulsada gracias a determinadas decisiones, entre ellas las que tienen que ver con la profesionalización del elenco estable. Sin embargo, debido a su larga existencia en el tiempo, no ha sido la única variación que hemos podido rastrear. Miguel Galdo señala:

Este drama en realidad dura tres horas, pero nosotros lo hemos recortado porque antes el turista nacional o extranjero venía a ver el drama que lo hacía el magisterio y lo hacían en tres horas y Ollantaytambo es un lugar muy estratégico donde después del medio día hay mucho viento, entonces nuestros visitantes un poco incómodos se iban y el *Ollantay Raymi* a veces terminaba con poca gente. Por ese motivo hemos lo hemos recortado y ahora

solo dura una hora y veinte minutos (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

De este modo, surge un nuevo producto –que a falta de otro nombre llamaremos guion oficial– que sintetiza la historia de *Ollanta* contenida en el drama *Ollantay*, un guion (ver anexo) al estilo del teatro tradicional (Figura 6). Este guion es entregado a cada espectador al momento de pagar la entrada, con esta acción se busca superar, en la medida de lo posible, la barrera idiomática, pensando en los asistentes extranjeros y en aquellas personas que no hablan el quechua.

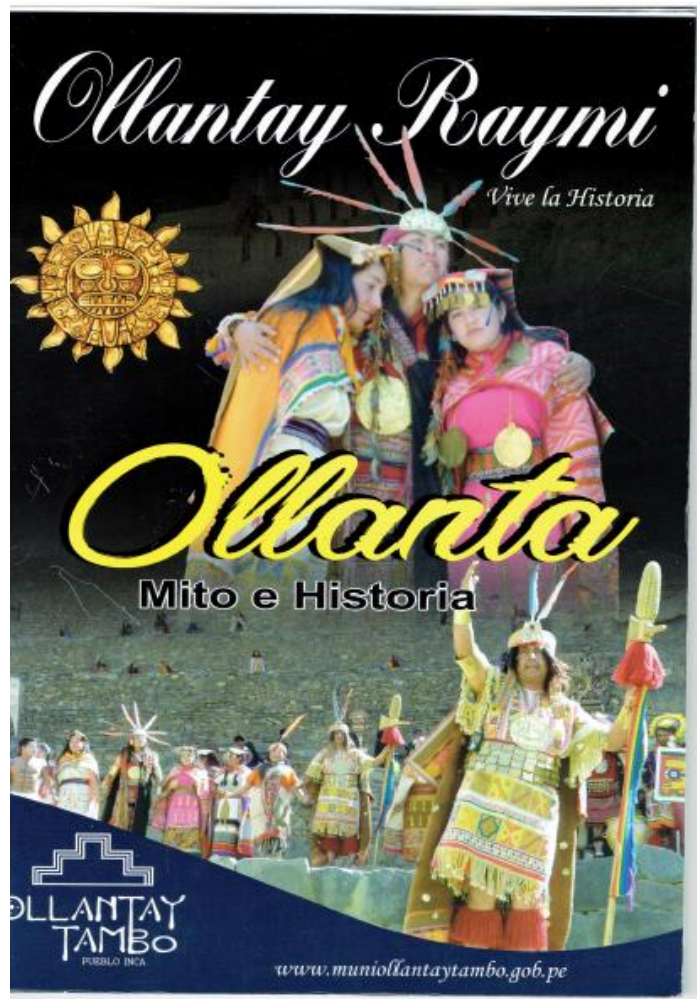


Figura 6. Guion oficial de la escenificación de *Ollantay*, versión año 2017.

El *Ollantay Raymi* y la escenificación de *Ollantay* se han transformado y con el paso del tiempo han ido adquiriendo las características que hoy les son propias y que las diferencian de otras fiestas del Cusco y el Valle Sagrado, instaurándose como un elemento central en la conformación de la identidad de los habitantes de Ollantaytambo, quienes consideran que la historia de *Ollanta* le pertenece al pueblo y, por tanto, existe una identificación histórica que lleva a la mitificación del personaje principal y de los lugares en los que se desarrolla la historia.

3.3 *Ollantay Raymi* en el contexto de la fiesta andina

En los Andes la fiesta no es solo un evento turístico o meramente recreativo, “implica mucho más que eso: es un suceso que estructura y ordena la vida de sus protagonistas, un universo con significados que expresan visiones del pasado, vivencias del presente y aspiraciones ante el futuro” (Romero, 2008: 13).

De este modo, el *Ollantay Raymi* puede entenderse en el marco de la fiesta andina, la que según Cánepa “es un fenómeno social, económico y político muy complejo que integra una serie de formas de expresión cultural y estética, entre las que destacan el sistema de mayordomías, los corsos procesionales y la presentación de danzas devocionales y de escenificaciones teatrales” (Cánepa, 2008: 49) y pueden ser de carácter privado, o bien de carácter público, en donde las diferentes comunidades recrean su identidad colectiva (Ossio, 2008). Dentro de estas últimas, las danzas y representaciones constituyen aspectos centrales, pues “tienen un papel fundamental en la conformación de identidades sociales y de la memoria” (Cánepa, 2008).

La fiesta andina es de factura prehispánica, en este contexto no existía una diferenciación tácita entre lo religioso y lo profano: “La política y la religión eran parte de

una misma realidad, de modo que una fiesta para el *Inca* o la *Coya* podía ser tan religiosa como una festividad que homenajeaba a las huacas³³ o divinidades” (Ossio, 2008: 37).

De todas las fiestas celebradas en el *Tahuantinsuyo*, sin duda la más importante era la que se realizaba en honor al Sol, denominada *Cápac Raymi*³⁴. De este modo y particularmente en el Perú prehispánico, la fiesta era algo cotidiano y tenía relación con cada etapa de la vida del hombre y su paso por el mundo.

Sin embargo, un hecho haría cambiar drásticamente el panorama pues, “Al llegar los europeos hacia América andina encontraron pueblos hospitalarios y festivos que desde la visión grecorromana y judeocristiana que trajeron fueron considerados como idolatrías que había que extirpar” (García y Tacuri, 2006: 18), de algún modo el comportamiento festivo presente en la zona andina constituía un obstáculo para la tarea de la evangelización, en consecuencia, las fiestas andinas y en definitiva la vida religiosa y espiritual fueron poco a poco cristianizadas, de tal forma que, hoy en día la fiesta andina tiene, según García y Tacuri, “dos percepciones y, por ende significaciones: la primera es la andina que remonta a su raíz prehispánica y, las segunda, occidental que remonta a su raíz cristiana” (2006: 21).

En la actualidad, estas fiestas de raíz andina constituyen una muestra de la totalidad contradictoria a la que se refiere Cornejo Polar, pues en muchos casos siguen siendo expresión de un diálogo constante que confronta la tradición andina y la religión ortodoxa, en medio del cambio cultural constante y la vertiginosidad del mundo actual. De esto último se desprende que hoy la fiesta andina, al igual que las sociedades que le dan vida, se encuentran en evolución, pues está inserta en un contexto socio-histórico complejo, así al menos lo plantea Cánepa, quien señala que:

³³ Señala Bauer que el Cuzco, al igual que todas las comunidades andinas, estaba rodeado de objetos y lugares sagrados a los que se les conoce como huacas. Estos objetos o lugares tenían un papel trascendental en la vida religiosa de los pueblos andinos (2000: 4).

³⁴ “Del conjunto del panteón prehispánico la divinidad más celebrada fue el Sol, a quien se honró en distintos momentos del año. Aquel de mayor relieve fue el de alrededores de diciembre con la ceremonia del Cápac Raymi, que se iniciaba por el solsticio de verano del hemisferio sur y duraba más de un mes. De menor jerarquía fue el Inti Raymi, vinculado con el solsticio de invierno, que motivaba una serie de rituales que también se sucedían en numerosos días” (Ossio, 2008:24).

La fiesta evoluciona según los nuevos contextos históricos y políticos de la República, y en la actualidad, en el contexto de globalización de los medios de comunicación, la mercantilización de la cultura y el resurgimiento de espectáculo público como espacio político, la fiesta andina muestra nuevas transformaciones en su naturaleza y su alcance (2008: 49).

Sin embargo, las fiestas no se reducen solo a celebraciones religiosas, estas constituyen solo un aspecto de la totalidad de festividades que se llevan a cabo desde tiempo antiguos y en la actualidad, ya que existen otras celebraciones que se vinculan a variados ámbitos de la vida de hombre, siendo estas religiosas o seculares. Cualquiera sea el caso, claro está que la simbología de tradición incaica siempre se encuentra presente como parte constituyente de un legado histórico que se traspasa con orgullo a las nuevas generaciones.

De este modo, la fiesta de raíz andina que se lleva a cabo en la actualidad se sustenta en las antiguas celebraciones y ritos de la cultura andina, sin embargo, ha sufrido transformaciones que tienen relación con el contexto actual y esto nos habla de su adaptabilidad. Muchas de estas fiestas son recreaciones que reinterpretan lo tradicional y mientras esto es criticado por muchos, pues se duda de la validez y autenticidad de las mismas, otros no dudan en afirmar que en tanto manifestaciones culturales “no son ni nunca han sido un tejido inalterable y rígido” (Pacheco, 2013: 37), pues su establecimiento en la sociedad y pervivencia dependen de “la implementación de cambios que les permitan adaptarse y responder a las transformaciones de su sociedad a través del tiempo” (Pacheco, 2013: 37).

3.4 Una visión de la puesta en escena de *Ollantay* desde los Estudios de la Performance

Henríquez señala que “La fiesta andina ha sido el marco fundamental de restauración cíclica de un repertorio diversos de prácticas escénicas”, es por esta razón que estas manifestaciones culturales, entre ellas el *Ollantay Raymi* y particularmente su evento

principal, la escenificación del drama *Ollantay* (figura 7), son susceptibles de ser estudiadas desde la perspectiva de los Estudios de la Performance.

El concepto de performance presupone, casi de forma inmediata, una serie de preguntas sobre las posibilidades que ofrece como episteme. Frente al debate que origina la prioridad que la crítica le ha dado al estudio de los textos escritos en desmedro de otras formas de expresión como, por ejemplo, las corporales, Taylor sostiene que “en lugar de privilegiar textos y narrativas, podríamos mirar también escenarios como paradigmas dadores de significado, que estructuran ambientes sociales, comportamientos, y potenciales resultados” (2015: 66). Es en este contexto particular en el que queremos analizar la puesta escena del drama *Ollantay* que se realiza anualmente en el marco del *Ollantay Raymi* que ha sido descrito anteriormente.

Los Estudios de la Performance (*Performance Studies*) contribuyen a la comprensión de las prácticas escénicas latinoamericanas, pues replantean los límites disciplinarios del siglo XIX –que llevaron, por ejemplo, al estudio sostenido de los textos y no de las prácticas escénicas– precisamente porque se enfocan en los comportamientos corporalizados (Taylor, 2015: 34).

La performance opera en dos niveles. En un primer nivel constituye el objeto de análisis –en tanto prácticas que implican un comportamiento teatral– de los Estudios de la Performance. En un segundo nivel, se configura como “una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance” (Taylor, 2015: 35), por lo tanto, vista desde esta perspectiva la performance funciona como una epistemología que brinda una forma de conocimiento.

Los objetos de análisis de la performance incluyen elementos del archivo y también del repertorio, pero no son considerados opuestos, sino complementarios. Mientras que los materiales del archivo perduran en el tiempo, los del repertorio actúan como memoria corporal que requiere de la presencia de la gente, pues esta “participa en la producción y reproducción del saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión” (Taylor, 2015: 56).

De esta forma, el estudio de la puesta en escena de *Ollantay* a la luz del concepto de performance ofrece variadas posibilidades de análisis, pues la escenificación opera como un acto vital de transferencia “al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*) (Taylor, 2015: 34).

La conducta restaurada constituye, según Schechner, “secuencias de conducta que pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen” (Schechner, 2011: 35). Los actores se ponen en contacto con estas secuencias de conducta, recuperándolas, recordándolas o, incluso, inventándolas nuevamente, para luego realizar las conductas según las secuencias iniciales.

El trabajo de restauración o recuperación se lleva a cabo en los ensayos o en el proceso de traspaso de la conducta de maestro a novicio (Schechner, 2000: 108). De esta forma, la conducta restaurada constituye la característica más importante de la performance, pues permite que la identidad y la memoria, vinculadas a las secuencias de conductas, se transmitan a través de prácticas corporalizadas.

En este sentido, la puesta en escena de *Ollantay* –inserta en un espacio comunitario particular– constituye un universo simbólico que se restaura año a año transmitiendo cultura, saberes sociales e historia local e implica, además, la integración y participación comunitaria, sin la cual la fiesta del *Ollantay Raymi*, marco festivo en el cual se lleva a cabo la escenificación de *Ollantay*, no existiría.

La escenificación de *Ollantay* que se realiza en el marco del *Ollantay Raymi* no se inscribe en el contexto de una fiesta religiosa o patronal. Esta celebración secular, que combina actuación, música y danza, se ha convertido en una tradición local desde hace más de cuatro décadas, y se lleva a cabo cada año a finales de junio en la localidad de Ollantaytambo, Perú. La puesta en escena propiamente tal es hablada en quechua y se

extiende por alrededor de ochenta minutos, además, participan más de trescientas personas, entre estudiantes, trabajadores municipales, funcionarios policiales y miembros de la comunidad en general, que se preparan con al menos tres meses de anticipación.

Ahora bien, desde el punto de vista de la performance, la escenificación de la obra constituye una conducta restaurada, en tanto representa, año a año, la historia del guerrero *Ollanta*, esto implica que la puesta en escena está cargada de sentidos, “no es una conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente” (Schechener, 2000: 108). Es precisamente a partir de este fenómeno, que Taylor entiende la performance, en este caso la puesta en escena de *Ollantay*, como una episteme (2015: 35), puesto que la acción restaurada funciona como un canal a través del cual se transmiten diferentes conocimientos.

3.4.1 El uso del espacio en la escenificación de *Ollantay*

La escenificación de *Ollantay*, recordemos, se realiza en el Sitio Arqueológico de Ollantaytambo y también en el cerro *Pinkuylluna*, estos lugares son, precisamente, referidos en el texto dramático de origen colonial, por lo tanto, constituye un hecho destacable ya que un espacio que cumple un objetivo particular dentro de un contexto espacial y social mayor se transforma en un escenario propicio para el desarrollo de esta puesta en escena.

De esta forma, si consideramos la noción de “lugar”, como la ubicación concreta en la que se lleva a cabo la representación, entendiendo que esta, a su vez, se inserta dentro de la dinámica espacial de una comunidad determinada, entonces, es posible plantear que la escenificación de *Ollantay*, en tanto práctica escénica, “modifica el espacio social, reactivando la memoria y permitiendo que el espacio mismo se manifieste en términos de sus posibilidades” (McAuley, 2003: 76).

Así, el espacio en el que desarrolla la escenificación de *Ollantay* y los desplazamientos que en él se hacen adquieren gran connotación y se transforman en elementos trascendentales de esta práctica escénica corporalizada, pues contribuyen a

reactivar la memoria, ya que, en su condición de sitio arqueológico remite, de forma inmediata a la cultura incaica. De este modo, la memoria de los espectadores interactúa con la arquitectura originaria y sus manifestaciones concretas, esta interacción solo es posible en la medida en que emergen los conocimientos individuales que cada espectador tiene del lugar y de su función de origen, que en el caso de los habitantes del lugar ya son conocidos previamente, mientras que en el caso de los turistas esta información, probablemente, haya sido adquirida en una visita turística guiada al sitio arqueológico. Así, se aumentan las posibilidades de significancia del espacio de representación y esto permite que la historia vinculada al lugar emerja “casi superponiéndose al tema mismo de la representación” (McAuley, 2003: 79).

La vinculación entre escenificación, lugar y memoria, según señala McAuley, permite:

despertar la historia de un lugar determinado, y traer al presente incluso recuerdos que han sido suprimidos; de este modo, el espacio en que se realiza una performance tiene el poder de subvertir o exceder lo que los propios actores piensan que están haciendo” (2003: 81).

Esto es justamente lo que ocurre en la puesta en escena de *Ollantay* ya que, por una parte, la historia de la fortaleza de Ollantaytambo resurge, y por otra, el espacio excede a los propios actores en tanto que su significación viene cargada de una cosmogonía incaica que, en la actualidad, no es percibida de la misma forma, ya que el espacio de representación ocupa otra función en la dinámica social, muy diferente a lo que fue su función de origen.

Sin embargo, algunos elementos de la escenificación de *Ollantay* en ese espacio en particular, traen al presente aspectos inherentes a la cultura incaica, ya que en gran medida, “el escenario hace visible, aunque de nuevo, lo que ya estaba ahí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos” (Taylor, 2015: 66), todas estas posibilidades de reminiscencias están sujetas al lugar específico de la representación de *Ollantay* y no serían posibles si el escenario donde se realiza la puesta en escena fuera uno de carácter tradicional.

En la escenificación de *Ollantay* el espacio también es protagonista en cuanto a las posibilidades estéticas teatrales que permite, así lo han entendido los actores y directores, pues es utilizado en su máxima extensión durante el tiempo en el que transcurre la representación. Así, mientras el elenco principal ocupa la explanada, los danzantes y guerreros de *Ollanta* ocupan los andenes (figura 7), y de espaldas al público, apostados en las *qolqas* incas del *Pinkuylluna* se encuentran los guerreros del *Antisuyo*, liderados por *Rumiñahui*, quienes aguardan el momento preciso para comenzar a descender y hacer su aparición en la explanada (escena sexta del guion oficial).

El ejército dirigido por *Rumiñahui* realiza un desplazamiento por las calles del pueblo, gracias a esto el escenario se expande y sale de los muros de la fortaleza, obligando al espectador a seguir con atención lo que acontece en la explanada y los andenes del sitio arqueológico, y también lo que viene sucediendo por las calles aledañas a este, hasta el momento del enfrentamiento, que es representado por guerreros danzantes al ritmo de los instrumentos musicales típicos de la zona andina.



Figura 7. Escenificación de *Ollantay* (29 de junio de 2017).

De esta forma la representación de *Ollantay* se inserta en una dinámica social, y pese a constituir una manifestación cultural efímera, pues sucede en el aquí y el ahora, logra trascender en la medida en que utiliza elementos que no perecen en el tiempo, permitiendo que se revivan y experimenten acontecimientos que, hasta ese momento, no habían sido experimentados por los espectadores.

3.4.2 La escenificación de *Ollantay* como un acto vital de transferencia

Anteriormente se planteó que la puesta en escena de *Ollantay*, entendida como performance, opera como un acto de transferencia vital, pues constituye un medio a través del cual se transmite “saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*) (Taylor, 2015: 34). Es este proceso repetitivo, en el que hay ausencia de originalidad y espontaneidad, un elemento fundamental de la performance (Schechner, 2000: 13).

En este sentido, al ser la escenificación de *Ollantay* un acto de transferencia vital puede ser entendida también como un acto comunicativo, a través del cual se traspasan conocimientos de diversa índole y tal como señala Cánepa:

Su estudio entonces resulta reformulado respecto de los enfoques tradicionales en el sentido de que lo que se va a apreciar ahora no es la danza, la música, la fiesta y el ritual como cosas u objetos de análisis, sino como eventos comunicativos, los cuales generan experiencias mientras crean significado y viceversa (2001:12).

En la puesta en escena de *Ollantay* la transferencia de la conducta restaurada³⁵ involucra al maestro y al actor novicio, así como también a los actores y los espectadores. En una entrevista Carlos Bejar Reyes, miembro del elenco estable, señala que uno de los

³⁵ En este sentido, las conductas restauradas “no constituyen en sí mismas el proceso sino las cosas, el “material” (Schechner, 2000: 107) que se ha de transmitir.

objetivos es “justamente la formación, a eso queremos llegar, que conozcan la experiencia, que participen en el drama, no porque ganen una propina o un sueldo, la idea es que conozcan nuestra identidad cultural” (C. Bejar, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

En la misma dirección, Miguel Galdo Espinoza, miembro del elenco estable y director de la escenificación, plantea lo siguiente:

Nosotros primeramente queremos transmitir a Ollantaytambo y al mundo y a todo el Cuzco, queremos que nuestros visitantes locales, nacionales o internacionales sepan de la historia de Ollantay, que ha sido la historia de un amor imposible por el factor de que en esa época los gobernantes se casaban entre gobernantes y Ollantay era solo un guerrero. Queremos mostrar cómo ha sido y qué ha pasado (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

En este sentido, con la escenificación que cada año se hace de *Ollantay*, se busca difundir y transmitir la historia de *Ollanta* a los jóvenes actores que participan voluntariamente de ella, a los integrantes de la comunidad de Ollantaytambo y a los visitantes nacionales y extranjeros. Esta transmisión a la que hacemos referencia implica conocimientos, memoria e historia vinculadas, fundamentalmente, a la historia y la tradición de la cultura incaica que son adquiridos a través de la experiencia.

Los jóvenes actores que cada año participan de la escenificación de *Ollantay* aprenden de historia, escuchan la lengua quechua, reverencian a los *apus* circundantes, se genera en ellos un respeto por el lugar en el que se encuentran y que, tras conocer la historia de *Ollanta*, este mismo adquiere un nuevo significado. Todo esto lleva a estos novatos a vivir una experiencia que trae el pasado al presente y que desemboca en un hecho más importante aún, pues terminan por compartir una vivencia que se transforma en memoria colectiva, de modo que “La experiencia vivida se traduce inmediatamente en memoria y esta, al ser comunicada, en experiencia vivida”, de esta forma, cada novato pasar a ser parte de un ciclo.

En este sentido, la puesta en escena de *Ollantay* resulta fundamental en la construcción y transmisión de la memoria colectiva, pues “la memoria colectiva se realiza entonces en el presente, es decir, en el momento en que un sujeto comunica a otro un hecho pasado. En otras palabras, se constituye y experimenta a través de su puesta en escena” (Cánepa, 2001: 14).

Algo similar sucede con los espectadores, que en este caso no son solo observadores, sino que participan de la experiencia y adquieren conocimientos, de manera subjetiva, pues cada experiencia es distinta y está determinada por diferentes factores, entre ellos, la forma de aprehensión de la información influenciada por el conocimiento previo o las experiencias personales de cada espectador.

Por otro lado, la escenificación de *Ollantay* posee una especificidad propia al utilizar recursos comunicativos determinados: la palabra, la música, la danza, y los rituales contenidos en ella, de modo que apela a diferentes sentidos por parte del espectador. A través de estos recursos se traspasa el conocimiento vinculado a las conductas restauradas.

En primer lugar, la escenificación de *Ollantay* es realizada completamente en quechua, durante los ochenta minutos que dura la representación, cada actor realiza sus intervenciones utilizando esta lengua, algunos son hablantes cotidianos mientras que otros han aprendido el diálogo en quechua solo para efectos de la puesta en escena. Cada palabra va acompañada de elementos kinésicos que provocan la risa de los espectadores, el asombro, la tensión, o la tristeza. Son muy pocos los asistentes al evento que se apoyan en la lectura del guion, que fue entregado al entrar al recinto, para entender la historia. La mayoría de las personas experimenta un vaivén de sensaciones y de pronto todo es risa, sobre todo en las intervenciones de *Piqui Chaqui*, el personaje gracioso al modo lopesco, y luego silencios que evidencian la tensión existente en el momento en que los ejércitos de *Rumiñahui* y *Ollanta* se enfrentan, por ejemplo.

Además de las personas locales y pequeños grupos de turistas, las comunidades indígenas, que mantienen el quechua como lengua de uso cotidiano, asisten especialmente a

las actividades del *Ollantay Raymi*, vistiendo sus mejores trajes típicos. Este hecho explica que el público, en su mayoría, siga atentamente el devenir de la historia y reaccione a cada acción, pues comprenden a cabalidad lo que allí está sucediendo. En este caso la lengua quechua unifica a la comunidad y cada espectador vive y experimenta la performance a través de ella. De este modo, el quechua, como instrumento de comunicación, constituye un elemento importante en la escenificación de *Ollantay*, pues su uso es una decisión consciente que tiene algunas implicancias que vienen a reafirmar la relevancia de la escenificación de *Ollantay* en la conformación y fortalecimiento de la identidad local.

En tiempos prehispánicos, la expansión militar de los incas implicó que el quechua se impusiera en todo el imperio, esto permitió “una unificación complementaria y determinante de la que habían logrado desde el punto de vista político, homogeneizando y dando unidad a un conglomerado de pueblos diferentes, con costumbres muy distintas y culturas a veces incluso de signo opuesto” (Canfield, 2009: 64). Con el inicio del periodo colonial el castellano se instaura como lengua oficial, sin embargo, conquistadores y misioneros tuvieron que acudir al uso del quechua como lengua de contacto que facilitara la catequización, en consecuencia, “en el Tercer Concilio Limense³⁶ (1582-1583) se declara lengua general la variedad del quechua hablada en Cusco” (Valiente y Villari, 2016: 11).

En el siglo XVIII, al alero de las reformas borbónicas³⁷, las lenguas indígenas son prohibidas. Esta política “influye en el creciente desprestigio social del quechua hasta la actualidad” (Valiente y Villari, 2016: 11). Esta situación se mantiene hasta comienzos del siglo XIX, periodo en el que comienzan a surgir los estados nacionales, en este contexto el castellano pasa a ser considerada como la lengua oficial y no sería hasta 1930 que las

³⁶ “El tercer concilio limense clausura el periodo de la conquista y abre el camino a la consolidación de la hegemonía europea en América del Sur. Por medio de la Iglesia Católica como institución y del cristianismo como ideología, la corona española trata de asegurarse un territorio que es, para sus planes expansionistas en Europa, una fuente de recursos de primera magnitud (Lisi, 1990: 11).

³⁷ Las reformas borbónicas constituyen una serie de medidas administrativas, políticas, económicas, ideológicas culturales y también religiosas, tomadas por los reyes borbones Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la primera década del siglo siguiente.

políticas públicas, en el caso del Perú, vuelvan a darle valor a las lenguas indígenas, entre ellas, el quechua (Valiente y Villari, 2016: 11).

Pese al esfuerzo que se realiza en el ámbito de las políticas públicas en el Perú, el prestigio del castellano aumenta en desmedro del quechua. En este contexto, Dowman, señala que:

A lo largo de los últimos cinco siglos, el contacto entre las lenguas indígenas y el español ha conducido a la dominación de la lengua europea en la mayoría de América Latina. Las lenguas indígenas se consideraron inferiores a través de la larga historia de castellanización y cristianización de las poblaciones indias bajo la corona española y, a pesar de los intereses paradójicos en la glorificación de las gentes indígenas en las historias nacionales y la imposición de la cultura y los valores europeos, también se marginaban con el uso de español en los proyectos de construcción nacional tras su independencia como una herramienta de unificación y una marca de identidad nacional. La lengua que hace tiempo fue la de opresión y colonialismo hasta el siglo veintiuno se ha promovido como la lengua de poder junto con las perspectivas sociales occidentales gracias a las políticas lingüísticas y los sistemas de educación en América Latina, marginando e ignorando la heterogeneidad lingüística, étnica y cultural de un continente inmensamente diverso (2013: 1)

La supremacía y el prestigio alcanzado por el castellano en desmedro del valor que se le otorga al quechua ha generado que en diferentes momentos de la historia los quechua hablantes sean marginados y discriminados. Esta situación permite el desplazamiento lingüístico³⁸ del quechua que se observa hoy en día.

³⁸ Cuando se emplea el término desplazamiento en la lingüística, se refiere a la pérdida sucesiva de una lengua dentro de una comunidad que eventualmente lleva a su muerte (Dowman, 2013: 2)

Colocar de manifiesto esta situación se hace necesario para entender por qué la decisión que determina que la puesta en escena de *Ollantay* sea completamente hablada en quechua es fundamental ya que, en este caso, la lengua es parte de la cultura y cumple un rol fundamental en la creación de un sentido de pertenencia a una cultura o comunidad determinada, pero además “las lenguas son más que sistemas e instrumentos de comunicación. Cada lengua es un instrumento de posicionamiento político y portadora de significados sociales en los diferentes contextos en que se utiliza” (Valiente y Villari, 2016: 10).

En este sentido, la utilización del quechua en la puesta en escena de *Ollantay* es una decisión mucho más profunda y constituye un esfuerzo para revertir el desplazamiento lingüístico. De igual forma es una estrategia de resistencia cultural que permite darle valor a la lengua, al mismo tiempo que posibilita su proyección ante una comunidad heterogénea que busca mantener y transmitir su cultura a las nuevas generaciones y que al mismo tiempo se siente en comunión con un pasado histórico en común.

Otro elemento destacable en la puesta en escena de *Ollantay* es la ritualidad presente. Antes de iniciarse la escenificación, el Inca Pachacútec se dirige a los *Apus* protectores de Ollantaytambo, Apu Bambolista, Apu Halancoma, Apu Pinkuilluna y también a la Pachamama, luego, vierte un líquido en la tierra y acto seguido bebe del mismo recipiente. Esta es una práctica corporalizada que restaura y escenifica el *Ayni* o ley de la reciprocidad, según Henríquez y Ostria, el *Ayni* “era la síntesis del comportamiento ético comunitario andino y el sustento del orden social puesto al servicio de la representación de su unidad” (2015: 196).

El *Ayni* implica que a cada acto le corresponde un acto recíproco de carácter complementario, además, es fundamental destacar que este principio “no solo rige las interrelaciones humanas (entre personas o grupos), sino en cada tipo de interacción, sea esta intra-humana, entre ser humano y naturaleza, o sea entre ser humano y lo divino” (Estermann, 2006: 145). En la puesta en escena de *Ollantay* el *Ayni* se evidencia a través del ritual antes descrito, que se conoce como *tinka* o despacho, consistente en una

ceremonia de agradecimiento en honor a los *apus* tutelares de la comunidad de Ollantaytambo y a la *Pachamama*.

Así, esta práctica restaurada, en tanto transmisión de saber ritual y cultural, remite inevitablemente a la religiosidad y cosmogonía incaica, pues tanto los *apus* tutelares como la *Pachamama* constituyen una expresión fundamental de estos elementos de su cultura. En la cosmogonía inca lo divino y lo natural forman una unidad indisoluble, ya que la cultura misma se definía en función de su espacio natural, tal como lo demuestra el complejo sistema de *ceques* que rodeaban la ciudad central de Cusco y configuraban la totalidad del imperio. De esta forma, la comprensión de la sacralización espacial incaica permite, según plantea Bauer, “explorar tanto el paisaje sagrado de la tierra natal de los incas, como los principios organizativos fundamentales del imperio más grande del Nuevo Mundo” (2000: 1).

Los elementos contenidos en esta práctica ritual son visibilizados y transmitidos a través de prácticas corporalizadas que forman parte de la puesta en escena de *Ollantay* pero que no están presentes en el guion oficial. Estas conductas restauradas son traspasadas a las nuevas generaciones que incorporan el conocimiento en torno a una comunidad que interactúa en un espacio en común.

Otros elementos fundamentales en esta escenificación son la música y la danza, pues el énfasis está puesto en el movimiento de los cuerpos al son de los instrumentos musicales de origen andino, particularmente la quena y el tambor cuyo sonido se extiende por todo el Sitio Arqueológico, que en esta ocasión funciona como un anfiteatro, amplificando de forma natural todos los sonidos.

El encargado de musicalizar los momentos de la puesta en escena es el conocido músico e investigador de danzas folclóricas local Henry Reyes Florez, quien se especializa, precisamente, en danzas de la comunidad de Ollantaytambo. Reyes, es el director de un grupo de músicos que fueron contratados por la Municipalidad Distrital de Ollantaytambo especialmente para la ocasión, pero, además, este grupo de músicos traspasa sus

conocimientos a algunos participantes jóvenes, por lo tanto, nuevamente en esta acción se hace evidente una conducta restaurada que se traspa de maestro a novicio. Al respecto, Reyes señala lo siguiente: “Yo soy director de música y hago la invitación a jóvenes que son aficionados a la música para que participen y complementen a los músicos profesionales” (H. Reyes, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

Reyes también comenta que la música utilizada en la escenificación de *Ollantay* proviene de tres vertientes, ceremonial, guerrera e inspirada en el ambiente. Tanto las melodías ceremoniales como las guerreras son, según él mismo señala, de dominio popular, mientras que las inspiradas en el ambiente son de creación propia. Estas melodías acompañan en gran parte las acciones llevadas a cabo en el escenario generando diversas sensaciones.

Así mismo, al finalizar la puesta en escena de *Ollantay*, bailarines ocupan la explanada del Sitio Arqueológico y ejecutan una danza llamada *wallatas* (figura 8). Esta danza, típica del Distrito de Ollantaytambo ha sido declarada en el año 2008 Patrimonio Cultural de la Nación. De acuerdo con documento que oficializa este nombramiento, esta danza

Es uno de los géneros dancísticos más propios del universo andino, en el que se representa a los animales en su entorno natural, como personajes míticos, los ánaes, conocidos como *wallatas*, residen en las lagunas altas andinas, zonas especialmente importantes en la cosmovisión tradicional, puesto que diversos relatos orales las reconocen como lugares sagrados, origen de la población y de la vida misma (Resolución Directoral Nacional N°1574/INC³⁹).

La danza *wallatas* representa el momento de cortejo de estas aves, imitando en la coreografía sus ademanes y sonidos característicos, utilizando un vestuario típico y colorido. De este modo lengua, ritualidad, música y danza junto a todos aquellos elementos

³⁹ Documento extraído de http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/53_1.pdf?5738299.

que conforman la escenificación de *Ollantay* se amalgaman en el contexto de una comunidad en particular, la de Ollantaytambo y gracias a este conjunto de elementos se hacen evidentes flujos de desplazamientos que restauran el pasado y lo traen al presente para que luego el actor novato y cada espectador incorporen el conocimiento contenido en esas conductas restauradas



Figura 8. Danza wallatas en la escenificación de *Ollantay* (29 de junio de 2017). Fotografía de Fredy Ríos Cárdenas.

Bajo estas consideraciones es posible afirmar que la escenificación de *Ollantay* se ha mantenido en el tiempo porque, además de ser una festividad inserta en un espacio comunitario particular, constituye un universo simbólico que se restaura año tras año, transmitiendo cultura, saberes sociales e historia incaica, que son asimilados y resignificados por los espectadores de la representación. En este orden de cosas, la fiesta de *Ollantay* Raymi se configura como una instancia de integración y participación comunitaria, que

recrea, restaura y restituye la cultura originaria, por lo tanto, tiene un rol fundamental en la conformación de la identidad local.

Así mismo, la escenificación de *Ollantay* fue analizada desde la perspectiva de los Estudios de la Performance. Bajo esta consideración se establece que esta puesta en escena opera como un acto de transferencia vital, pues constituye un medio a través del cual se transmite saber social, memoria y se conforma sentido de identidad colectiva utilizado para este fin diferentes recursos, entre ellos, la lengua quechua, la ritualidad, la música y la danza. El tercer capítulo de esta investigación buscó, precisamente, develar cuáles son los conocimientos transmitidos a través de diferentes conductas restauradas, de qué forma ocurre ese traspaso y quiénes intervienen.



Conclusiones

El texto escrito de *Ollantay* que conocemos actualmente constituye una síntesis de las diferentes versiones de la leyenda oral que han transitado por un largo periodo de tiempo en la cultura popular peruana, incluso desde la época prehispánica. Pese a la vitalidad del relato la oral, su puesta en escritura supuso una serie de transformaciones que develan cómo el discurso indígena –a través del cual transitó la leyenda– fue reducido en diferentes aspectos, logrando con ello la colonización de la memoria. Esta situación posiciona a *Ollantay* en el escenario de una de las problemáticas fundamentales de la heterogénea y contradictoria literatura latinoamericana: la oralidad y la escritura.

En este contexto en *Ollantay*, en tanto texto escrito, se develan mecanismos de descolonización, pues al ser fijado en escritura el relato permea los intereses intelectuales del grupo dominante pasando incluso a ser parte de su acervo cultural. Este hecho evidencia la adaptabilidad y vitalidad del relato pues, en primera instancia, es puesto en escritura utilizando para ello formas discursivas ajenas a la cultura colonizadora y, luego adecuando su forma una vez más según las exigencias del teatro europeo. Esta acción permite que la cultura colonizada conserve en el tiempo sus relatos, memorias y tradiciones al alero legal de la cultura colonizadora.

Por otra parte, la investigación precedente abordó la puesta en escena de *Ollantay* como manifestación de un fenómeno social y cultural más amplio, el de la efervescencia del sentimiento cusqueño contemporáneo a través de la eclosión de fiestas que se relacionan con el enaltecimiento de lo incaico y lo andino. En este contexto, el origen del *Ollantay Raymi*, marco festivo en que se realiza la escenificación de *Ollantay*, responde a la vinculación de tres elementos fundamentales: cusqueñismo, incanismo e indigenismo y constituye una estrategia conscientemente adoptada por la comunidad ollantina para reivindicar su cultura y traspasarla a las nuevas generaciones.

La pervivencia que la escenificación de *Ollantay* ha tenido por más de cuatro décadas no es fortuita. A lo largo de este periodo de tiempo se ha transformado y ha ido adquiriendo características muy distintivas, pero, en definitiva, lo que ha hecho que se mantenga en el tiempo tiene que ver con su carácter social, pues hoy en día constituye una estrategia de resistencia ante la discriminación y el olvido de la cultura ancestral. Se conforma también como un espacio comunitario en el que se generan vínculos a través de la restauración y actualización de un universo simbólico que es incorporado por los actores novatos, las nuevas generaciones y los espectadores, esto genera una instancia de integración y participación comunitaria. De igual modo la restauración de la cultura originaria y ancestral propicia también la conformación de una memoria colectiva y una identidad local.



Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1879). Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú. En M. Jiménez (Ed.), *Tres relaciones de antigüedades peruanas* (pp. 137-227). España: Imprenta y fundición de M. Tello.
- Arrom, J. (1967). *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*. México: Ediciones de Andrea.
- Bauer, B. (2000). El espacio sagrado de los incas. El sistema de Ceques del Cuzco. Perú: CBC.
- Bolívar, W. (2016). Diagnóstico y cambios espaciales en el Parque Arqueológico de Ollantaytambo. *Revista Arqueología y sociedad*, (32), 451-476.
- Cabello, M. (1951). *Miscelánea antártica*. Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Canfield, M. 2009. Literatura hispanoamericana: historia y antología. Tomo I: Literatura prehispánica y colonial. Italia: Hoepli.
- Carrillo, F. (1987). *Cartas y cronistas del descubrimiento y la conquista*. Perú: Editorial Horizonte.
- Calvo, J. (1998). *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua*. Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Cánepa, G. (2001). Introducción. En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los andes*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2008). Identidad y memoria. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú* (pp. 44-71). Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cieza de León, P. (1986a). *Crónica del Perú. Primera Parte*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (1986b). *Crónica del Perú. Segunda Parte*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cornejo Polar, A. (1983). Literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.

_____ (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Perú: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP).

De Miramontes, J. (1978). *Armas Antárticas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Dowman, S. (2013). El futuro del quechua en el Perú: ¿se puede revitalizar?. *La BloGoteca de Babel*, 4(1), recuperado de <https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=blogotecababel>

Estermann, J. (2006). Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Bolivia: ISEAT

Firbas, P. (2006). “Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico”. I. Sánchez (Ed.), *América Latina, giro óptico: nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales* (pp. 341-367). México: Universidad de las Américas-Puebla, 2006.

Font, M. (2003). "Apu Ollantay". Drama épico de la cultura quechua. *Boletín americanista*, (53), 71-83.

García-Bedoya, C. (2000). "Pasados imaginados: la conquista del Perú en dos obras dramáticas coloniales. I. Arellano y J. Rodríguez (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica Colonial* (pp. 353-368). España: Iberoamericana.

García, J. y Tacuri, K. (2006). Fiestas populares tradicionales de Perú. Perú: Instituto Iberoamericano del Patrimonio natural y cultural.

Garcilaso de la Vega, Inca. (2002). *Comentarios reales de los Incas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Henríquez, P. (2009). Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico. *Estudios Filológicos*, (44), 81-92.

Henríquez y Ostría. (2015). Repertorio de prácticas escénicas de resistencia cultural. El Pachallampe. En *Revista Alpha*, 41, pp.191-205.

Henríquez y Ostría. (2016). Arguedas y el Taki Onqoy. En *Revista Atenea* Numero 513, página 73-85.

Horcasitas, F. (2004). *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Itier, C. (2006). Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. *Histórica*. 30(1), 65-97.

Lerner, I. (2003). Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano. *Lexis*, 27(1-2), 217-232.

Lienhard, M. (1992). El cautiverio colonial del discurso indígena: los testimonios. En I. Zavala (Ed.), *Discursos sobre la invención de América*. Amsterdam-Atlanta: Rodofi.

_____ (1994). Oralidad. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 371-374.

_____ (2003). *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos.

Lisi, F. (1990). El tercer concilio limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos. España: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de: https://books.google.cl/books?hl=en&lr=&id=N9T5YPr8Y8QC&oi=fnd&pg=PA9&dq=tercer+concilio+limense&ots=JUVvJ3d8Pg&sig=HouD0zI_DgaqKqCK0NSO62oMdzA#v=onepage&q=tercer%20concilio%20limense&f=false

Markham, C. (1883). *Poesía dramática de los Incas: Ollantay*. Perú: Buenos Aires.

McAuley, G. (2003). Espacio y performance. En *Acta Poética*, (24), 71-91.

Meneses, G. (1992). *Tradición oral en el imperio de los Incas. Historia, religión, teatro*. Costa Rica: Editorial DEI.

Mignolo, W. (1992). La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra. El libro y la historia. En I. Zavala (Ed.), *Discursos sobre la invención de América*. Amsterdam-Atlanta: Rodofi.

Ossio, J. (1992). *Los indios del Perú*. España: MAPFRE.

_____ (2008). Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. (pp. 16-41). Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ostria, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos*, (36), 71-80.

Pacheco, K. (2007). *Incas, indios y fiestas. Reivindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cusqueña*. Perú: Instituto Nacional de Cultura, Dirección Regional de Cultura de Cusco.

_____ (2013). Las fiestas del Cusco: identidad, resistencia y transformación cultural. En *Cusco en Fiesta. 25 años de EMUFEC*. Perú: Corporación Merú E.I.R.L.

Pease, F. (1986). Introducción. En *Crónica del Perú. Primera Parte*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (1994). *Los incas*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Prescott, G. (1853). *Historia de la conquista del Perú*. España: Gaspar y Roig.

Porras, R. (1999). *Indagaciones peruanas. El legado quechua*. Perú: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rama, A. (2004). *La ciudad letrada*. Chile: Tajamar Editores.

Romero, R. (2008). Prólogo. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. (pp. 12-13). Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rosas, E. (2011). *Elogio de la escritura radical*. Perú: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Rostworowski, M. (2013). *Historia del Tahuantinsuyu*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Argentina: Libros del Rojas.

_____ (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. (pp. 31-50). México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Urteaga, H. (1938). *Los cronistas de la conquista*. Francia: Desclée de Brouwer.

Valcárcel, D. (1996). *La rebelión de Tupac Amaru*. México: Fondo de Cultura Económica.

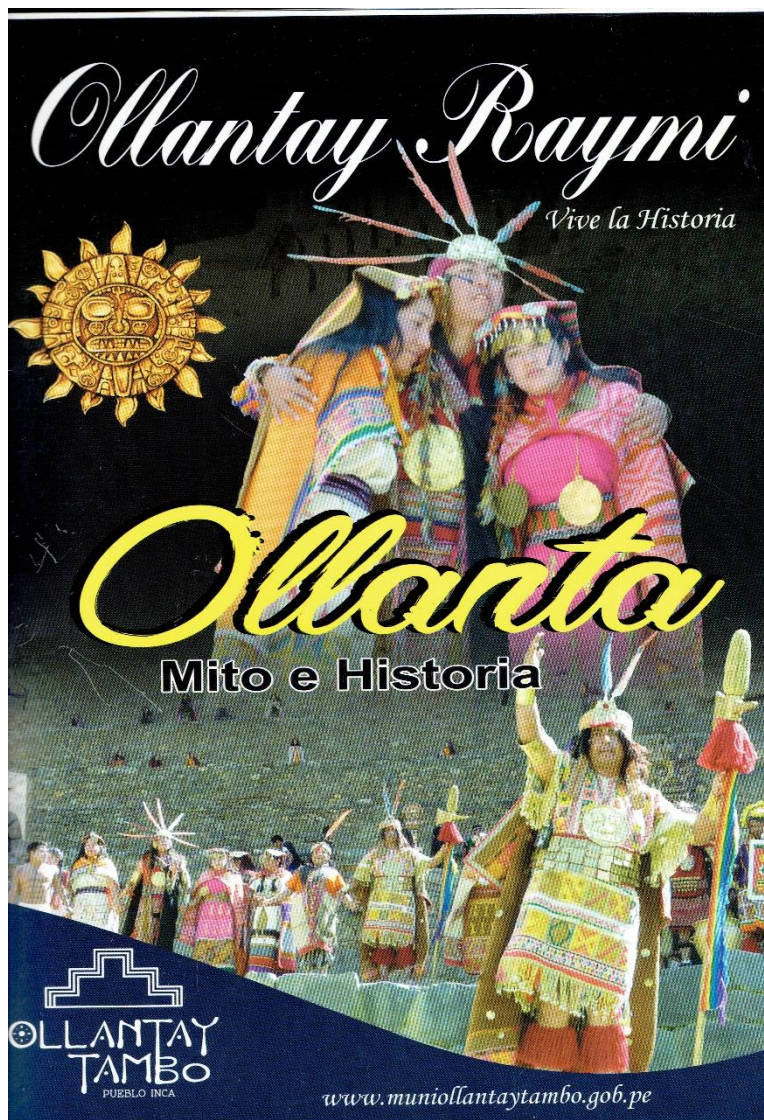
_____ (2012). *Etnohistoria del Perú Antiguo*. Perú: Fondo de Cultura Económica del Perú.

Valiente y Villari. (2016). Culturas y lenguas en contacto: Dinámicas culturales y lealtad lingüística entre quechua y castellano en la región andina. En *Indiana*, 33(1), 9-25.

Yépez. A. (1958). El Ollantay. Testimonio de una civilización. En *Revista Universitaria*, 115(2), 349-364.

Anexos

Guion oficial escenificación de Ollantay versión 2017.



ESCFENIFICACION DEL DRAMA OLLANTAY
DRAMA OLLANTAY

Primera Escena:

En una calle del Cusco (Ollanta, Pikichaki, Willca uma).

1. O: Pikichaki, ¿rikuranquichu Kusiyoyllurta? ¿Haycuranquichu Wasinta?

Pie con pulga, dime ¿viste a la Estrella Alegre? ¿entraste a su palacio?

Pikichaki, tell me, did you see Kusiyoyllor? Did you enter her palace?

2. P: Amataq inti munachunchu, chayman churaycunayata, manachu qanqa manchanqui, inkaq ususin kasqanta?

El sol no permita que me acerque allá, la ira del Inka es implacable, no me arriesgo a provocarle ... ¿cómo es que tú, no le temes, siendo ella la hija del Inka.?

The sun does not let me get close. The wrath of the Inka is implacable, and I will not risk provoking it. How is it that you do not fear it, being that she is the Inka's daughter?

3. O: Chaypas kachun, munasaqmi, chay llullukuscay urpita.

El amor no teme a nadie ni a nada. Nunca dejare de amar esa paloma de mi corazón.

Love does not fear anyone or anything. I will never stop loving her, the dove of my heart.

4. P: Supaychá haykusqasunki, ima p'unchawchá yachanqa, inka yuyaykusqaykita, qhurunqan chay kunkaykita. Ajainerac warmicuna cashiactin suyunchispi, aellacuaj mayqentapas.

Debes estar poseído por el demonio. El día que el Inka se entere de tus intenciones va ahorcarte. Hay muchas mujeres a las que puedes amar sin ningún peligro. ¡Elige una de ellas!

You must be possessed by a demon. When the Inka finds out your intentions he will strangle you. There are many other women that you could love without danger. Pick one of them!

5. O: ¡Ama, runa hark'awaychu!

Hombre, ¡no me molestes!

Don't bother me!

6. P: ¿Supay lluqsimunman chayri?

¿Qué haces, si el mismo diablo sale?

What will you do if the Devil himself appears?

7. O: Paytapas nuqa t'ustuymanmi. ¡Lluqsiy kaymanta, laica!

Aun a él lo pondría a mis pies, ¡fuera de aquí malagüero!

Even He would kneel to me. Now leave!

8. P: Chayqa kunan lluqsimusqan huk machu, icha payachu, warmimanmi rikch'akusqan, icha kuyayniyki apaqchu, paywan kunaynuqataqa "kachapuri nikuwanmanmi pi maypas huk waqchataqa.

Ahora venía hacia acá, un viejo o una vieja, me parece una mujer, manda con ella, tus sentimientos, porque yo no quiero que me digan que soy un alcahuete. (Sale willca uma, mirando al sol, con una capa negra y larga y un cuchillo en la mano)

Here comes an old man or old woman. I think she's a woman. Tell her to pass on your feelings, because I don't want anyone to call me a tattletale. (Willca-Uma leaves, looking at the sun. He has a long black cape and a knife in his hand.)

9. W: Kausaq inti, yupiykitan, Ullpuykuspa yupaichani, qanpaqtaqmi waqaychani waranqa llamata, llippi ruphanqa, mana hak'uspa.

¡Viviente sol, a tus huellas rindo homenaje, postrado para ti guardo mil llamas, la que arderán sin convertirse en polvo!

Lively sun, I pay homage to you. Kneeling for you are one thousand llamas, you who burns without turning to ash.

10. O: Piki chaki, kayqa hamusqan chay hamaut'a Willca uma, chiqnikunin kay layqata, ancha llakita watuqtin, tukuy phutita watuqtin, pay rimarin chay pachaqa.

Pikichaki, se acerca Willka uma, odio a ese malvado brujo que adivina la desgracia y presagia la adversidad cuando habla.

Pikichaki, Willka Uma is coming. I hate that warlock who, when he speaks, predicts disgrace for us and prestige for our adversaries.

11. P: Upallay, ama rimaychu!

¡Cállate, no hables!

Shut up! Don't speak!

12. O: Rikuwanñan, rimaykusaq!, Qhapac awki, Willka uma, yupaychaykin wiñay kuti

Ya me ha visto le hablaré, Sabio y noble jefe Sagrado, yo te honro a ti una y mil veces

He has already seen me. I will speak to him. Wise and noble Sacred Leader, I honor you a thousand times.

13. W: Qhapac Ullantay qanpaqpas, tukuy suyuntinmi chaquiquipi kashian.

Noble Ollanta para ti también, todo las provincias están a tus pies.

Noble Ollanta, I wish you the same. All of the provinces kneel to you.

14. O: Anchatan mancharikunku, machuyta kaypi rikuspa, hinantinmi chirí uspha tika t'uru, qaqa runku maypachan qanta rikunku, qanta qhawarinku chayqa. Niway, imapaqtaq, kayqa? Inkachu waqyarqasunqi, llakichu pusamusunki, nuqapaqchu imapas kayqa. Imamantaq qan hamunki?

Todos se asustan cuando te ven hombre sabio, todo se convierte en ceniza fría, barro, adobe, roca, ¿quién eres cuando te ven?. ¿Acaso te llamo el Inca, tiene algo que ver con migo?, di la razón de tu venida.

Everyone becomes frightened when they see you, wise man. Everyone turns to cold ash, mud, adobe,

stone. Who are you when they see you? Does it have something to do with me that I call you 'Inca'? Tell me why you have come.

15. W: Ama Ullanta manchaychu, nokata rikuhuaspayki kanta munakuspayqui jamuni.

Ama Inkac auquinman tucuychu, anchatan munacun kusikoyllorta, wafuchusunqi.

No temas Ollanta al verme, he venido porque te quiero.

Piensas pagar con traición al que te ha querido tanto, el inca no aceptará, pues ama mucho a su estrella, va a matarte.

Do not be afraid when you see me, Ollanta. I have come because I love you. You plan to repay my love with betrayal. The Inca will not accept. He loves his daughter very much. He will kill you.

16. O: Hukkamallaña qhuruway, chay tumiyki makiykipin, kay suncuyta, qan hurcuway: caypin cani chaquiquipin: Kusiquyllurqa warmiyñan, paiwan watascañan kani, mamanpas yachan, inkanchista rimaysiway, yanapaway, pusariway, kay quyllurta quwananpaq, ¿anchatachus millawanman, inca yawar mana kaqtiy?

Decapítame ahora mismo con el tumi de tu mano, arrancame el corazón que a tus pies estoy postrado, kusiquyllor es mi esposa con ella estoy enlazado, su madre ya sabe, vamos a hablarle a nuestro inca, ayúdame, guíame a él, para que me entregue a Kusiquyllor ¿me odiará tanto por no tener sangre inca?

21. P: Huk asnuta watasqata

En un asno enamorado

About a donkey that was in love.

22. O: Qanpunin chayqa karqanki

Entonces eras tu mismo

You mean it was you?

23. P: Chaychá wiñan kay rinriypas!

Por eso me habrán crecido las orejas!

That's why my ears have grown!

24. O: Haku, Quyllurman pusaway.

Vamos llevame donde Kusiquyllor

Let's go. Take me to Kusiquyllor.

25. P: P'unchawraqmi

Todavía es de día (se van)

It is still light out. (They go)

Escena Segunda (Qoya Kusicoyllur, Pachacutec)

26. Q: Hayk'aqmanta chaina kashianqui, imanaqtinmi llaquisqa purinki; sonqoiquita wismirishanqui inti q ñawin warmi; manan qainata kawaiqimanchu wafuy jamuchun; Ollantaytachu munacunqui, ñachu warminña canqui, chay sinchitachu acllaranqui, Samay aswan

Desde cuando te entristeces Kusiquyllor espejo del sol, te enamoraste de Ollanta ya eres su mujer, te has

Decapitate me right now with the knife in your hand. Rip out my heart, for I am kneeling at your feet. Kusiquyllor is my wife and I am tied to her. Her mother already knows. We are going to speak to our Inca. Help me. Lead me to him so he can give me Kusiquyllor. Will he really hate me so much for not have Incan blood?

17. W: Inkanchista rimaykamuy sapanpi, millay phutispa. Noqaqa maypi kaspapas yuyasqaykin husñusqapas kausaspapas.

Hablale a nuestro inca a solas y muy arrepentido, donde yo este por mi parte te recordaré hasta en la muerte.

Speak to our Inca alone, and regretfully, for my part I will remember you until my death.

18. O: Ullantay qharin kanki ama imata manchaychu, Pikichaki, maypin kanki?

Ollanta, tú eres un hombre, que no te asuste nada, piki chaki! Donde estas?

Ollanta, you are one man that I have not frightened at all. Pikichaki! Where are you?

19. P: Puñurqusqani, tapyapaqmi musqhukuni

Me dormí y soñe cosas raras

I fell asleep and I had strange dreams.

20. O: Imata?

Que cosa?

About what?

unido a él como su esposa, elegiste por esposo a ese guerrero, mejor calmate.

Since when were you one to be sad, Kusiquyllor, mirror of the sun? You fell in love with Ollanta. You are already his woman. You are one with him as his wife. You chose that warrior as your husband. Calm down.

27. K: ¡Ay mamallay! Imaynan mana waqaymanchu, imaynan mana llaquiymanchu, munascay Kcari manna caipichu manna rimahuanñachu, mana ricunichu

¡Ay mamallay! caiman jamuscaimanta pacha killa tutayapun, intipas laccayapun lluiipas checñihuancu ¡Ay mamallay!

Ay Madre mía! Como no voy a llorar, como no me voy a entristecer, si solo quise a ese príncipe y solo adoro esa roca, y él me olvida y me deja, desde que he venido, la luna, no alumbra, el sol se oscurece, todos me aborrecen, Ay Reyna!, Ay Madre mía! (llora).

Oh mother! How can I not cry? How can I not be sad? If only I loved that prince and adored that rock. If only he would leave me and forget me. Since I came, the moon does not shine, the sun is dark, and everyone hates me. Oh Queen! Oh mother! (She cries).

28. Q: Uyaykita Pichay, ñawiykita ch'aqichiy, taytayqui jaicumushan.

Límpiate tu cara, sécate tus ojos, tu padre viene hacia aquí.

Clean your face and dry your eyes. Your father is coming.

29. Pa: Kusiqoyllur sonco ruru, kay rikraypi samarikuy, kay ñawiyipi paskarikuy. Qanllan kanki yayaykipaq tukuy samin kawsaywanpas

Kusiqoyllor corazón mio, descansa un poco en mis brazos, deshaste un poco en mis ojos, tu eres la alegría para mí.

Kusiqoyllor, my heart, rest a little in my arms. Melt in my eyes. You are my happiness.

30. K: Much'ani waranca cutita, chaquiyquita, yanaparihuay taitallay.

Una y mil veces beso tus pies, protégeme y ayúdame siempre padre mio (se agacha a besar sus pies)

One thousand and one times I have kissed your feet. Protect me and help me my father. (She bends over to kiss his feet)

31. Pa: Qan chakiyipi, qan ullpuspa, qhawariy yayaykin kani, wakanquichu? Kusykullay kusiqoyllur, mamaykiq kay wasinpi.

(el inca la levanta) tú a mis pies, tú humillándote, mírame bien yo soy tu padre, ¿estas llorando?... Deja de llorar y diviértete kusiqoyllor en la casa de tu madre.

(se va el inca y las deja)

(The Inca picks her up) You at my feet, humiliating yourself. Look at me. I am your father. Are you crying? Stop crying, Kusiqoyllor, and have fun in your mother's house. (He leaves)

Escena tercera (Ollanta, Pachacutec)

32. O: Ñan yachanki qhapac inca, warmamantan yanarqayki, Imapin manapas llulllaqchu awkaykikunac yawamin?, nuqarayku tukue llaqta chakiykiman hamurirqa, qatisqaykin i kunanri kuyllurniykita quriway; chay k'anchaywan puririspagan apuyta yupaychaspas wiñaytaq qanta qhawaspa wañunaypaq qhanta qhawaspa wañunaypaq, anchaqa kusiqoyllorta q'oway.

(Ollanta de rodillas) ya sabes poderoso inca, te serví desde joven, por mi causa todo pueblo vino a arrojarse a tus pies, te seguiré siempre, partiéndome con la luz y honrándote a ti señor, en ti me encaminare, pero dame a Kusiqoyllor,

(Ollanta on his knees) As you know, powerful Inca, I have served you since I was a Young man. Because of me all of the city comes and kneels at your feet. I will follow you forever, leaving the light and honoring you sir. I give myself to you, but give me Kusiqoyllor.

33. Pa: Ollanta, qan runan kanki, hinallapitaq qhipariy, pin qasqaykita qhawariy, ancha wichaytan qhawanki.

Ollanta tu eres un simple hombre, quédate ahí en tu lugar, solo mira lo que eres, no trates de llegar alto

Ollanta, you are a simple man. Stay in your place. Just look at what you are. Do not try to move up.

34. O: Hukkamallaña sipiway

Mátame de una vez.

Then kill me now.

35. Pa: Nukaq chaytaqa ricunay, manan qanqa akllanaykichu, niway yuyayninkipichu karkanki? Usqhay ripullay.

Eso yo lo veré, tú no puedes elegirlo, dime ¿estas en tu sano juicio? ¡fuera, lárgate! (se va).

I will see about that. You cannot choose it. Tell me, are you crazy? Get out! Leave! (He leaves)

Escena cuarta (Ollanta, Pikichaqui)

36. O: ¡ay Ollanta, ay ollanta!, chaynatachu hurqusunki, chay chhika yanasqaykiman, ¡ay Kusiqoyllor warmillay! kunanmi chinchachiyki ¡ay ñustallay, ay urpillay! (cae y le hecha con agua Piki chaki) ¡ay qusqu, ay sumaq llaqta! kunanmanta q'ayamanqa awqan kasaq, qasaq anka, kanmi kallpay qarqunaypaq, chay awqa, chay inkaykita, huñu huñu waranqata, pusamusaq p'ullqanqata, chaypin sayarinqa nina, yawarpin chaypi puñunki, inkan paypas nuqa kaqtiy, tukuymi chayqa yachaspa, kunanka kayllaña kachun-----Pikichaki puriy, riy, kusiqoyllurman niy kunantuta suyawachun.

¡ay ollanta, ay ollanta! De esa manera te ha hechado, a ti que le serviste tanto ¡ay esposa kusiqoyllor! Ahora si que te perdi, ¡ay princesa, ay paloma!

(cae y le hecha con agua Piki chaki)

Ay Cusco, ay tierra mia! Desde ahora en adelante seré rival como un aguila, derrocare con mi fuerza a ese enemigo, a ese inca, cien millares de guerreros traere para la batalla allí comenzará el fuego, y sangre como lecho, aun estando yo arrodillado, eres Rey por mis obras, como todo el mundo sabe.-----

Pikichaki, anda ve y dile a Kusiqoyllor que me espere esta noche.

Oh Ollanta! Oh Ollanta! He threw you out like that? You, who served him so! Oh my wife Kusiqoyllor! Now I have lost you! Oh my princess! Oh my dove! (He falls to the ground and Pikichaki throws water on him)

Oh Cusco, my beautiful land! From this moment on I will be a rival like an eagle. I will topple this enemy with my strength. This Inca. I will bring one hundred thousand for the battle and the fire will start there. A layer of blood. And still, even though I am on my knees, you are the king of my works, as everyone knows. Pikichaki, go and tell Kusiqoyllor to wait for me tonight.

37. P: Ñaqha Rini, ch'isi rini, tarini tukuyta ch'intá, manan ni uk'h'ukuchapas canchu.

Fui hace un rato, y también fui anoche, solo había silencio, no había ni un ratón.

I went awhile ago and I also went last night. There was only silence. There wasn't even a mouse.

38. O: yayancha pusakapun hatun wasinman pakarquq, manachu pi nucamanta tapuricun?

Se la ha llevado su padre para esconderla en el palacio, sabes si alguien pregunta por mí?

Her father has taken her to the palace to hide her. Has anyone been asking about me?

39. P: waranqa runallan qanta maskhasunki chanpinchantin

Solo mil soldados armados te están buscando

Onle one thousand armed soldiers are looking for you.

40. O: kunan ripusun kaymanta

Nos iremos de aquí ahora mismo

Let's get out of here right now.

41. P: kuyllurtari saqisunchu?

Vamos a dejarla a kusiqoyllor?

Are we going to leave Kusiqoyllor?

42. O: ¡ay kuyllur, ay urpillay!

Ay estrella, ay paloma!

Oh my star! Oh my dove!

43. P: sipinpunichá kuyllurta?

Ya la habrán matado a Kusiqoyllor?

Have they already killed Kusiqoyllor?

44. O: Ichaga riqsinqan inca Ullantaypa ch'usasqanta, tukuyta tarinqa awqanta, tukuytaqmi saqirinqa.

Pero el inca se enterara que me fui lejos, tendrá muchos enemigos y todos le abandonaran

But the Inca will find out that I have gone far away. He will have many enemies and everyone will abandon him.

45. P: hinantinmi munasunki. Ima pututus waqamun, karumantan kayman hamun.

A ti la gente te quiere, pero te buscan tocando el pututo de guerra.

The people love you, but they look for you with war drums.

46. O: nuqatachá maskhawanku, haku ñawpariy

Seguro que a mi me buscan, vamos, adelántate tú

Surely they are looking for me. Let's go. You go ahead.

47. P: ayqeqpajqa nuqa kani

Para escapar yo soy único (se rie y se van corriendo, Ollanta detrás de Pikichaki)

There is no one like me for escaping. (He laughs and leaves running, Ollanta behind Pikichaki)

Escena cuarta (Ollanta, Orqo Waranca, Hanqu Ayllu, y sus soldados)

48. Ow: Ñan wamink'a chaskisunki, antisuyu runakuna

Como a Inka te aceptan todos los hombres del antisuyo

All the men of this quarter of the empire, antisuyo, accept you like the Inka.

49. S: Inkayku kawsay wiñaypaq! Puka unanchata huqariy... ¡incan paqarin, Inqan paqarin!

Para siempre viva el inca, levatemos el estandarte rojo, ... ¡nace el inca. Viva el inca!

Long live the Inca! Raise the red banner. The Inca is born! Long live the Inca!

50. OW: makiymanta chaskiy inka, suyuykiq churasqan llawt'uta.

Recibe de mi mano la corona con que te eligen inca.

Receive the crown from my hand with whatever you choose, Inca.

51. S: ¡incan paqarin, Ollanta! ¡Inqan paqarin!

¡nace el inca. Viva el inca Ollanta!

The Inca is born! Long live Inca Ollanta!

52. O: Orqowaranca, awki kay antisuyuta kamachiy, kayqa chukuy kayqa wach'iy wamink'aypas qantaq kay!

Orco waranca, tu seras el principe y gobernaras el antisuyo, toma mi casco y mis flechas y se mi general (El general se arrodilla, Ollanta le pone el casco y le entrega flechas)

Orco Waranca, you will be the prince and will govern Antisuyo. Take my helmet and my arrows and be my general. (The general kneels. Ollanta puts the helmet on his head and hands him the arrows)

53. S: Orqowaranca waminka, kawsachun, kausachun! Orqowaranca kausachun!

Orco waranca es general, que viva, que viva! Brindemos por orco waranca!

Orco Waranca is the general! Long live Orco Waranca! Cheers to Orco Waranca!

54. H: kay sipitan, kay watani makiykiman yuyanaykipaq. Sayariy! Karin qanki

Ato esta insignia a tu mano para que siempre recuerdes. ¡Levántate, eres un hombre importante! (le pone en su mano un brazalete de oro)

I tie this insignia to your hand so you remember forever. Get up! You are an important man! (He puts a small golden bracelet in his hand)

55. OW: Uyariychis Antikuna, ñan inkanchis kunan kanña.

Escuchen todos los hombres del Antisuyo, ya tenemos un inca.

Listen! All men from Antisuyo, we now have an Inca!

56. O: Orqo huaranca, qan akllashay awkikunata ñawpaqpaq.

Orco waranca, elige los mejores guerreros para la vanguardia.

Orco Waranca, choose the best warriors for the vanguard.

57. OW: Ñan kinsachunka waranca antikuna kay tampupi, manan nuqanchis ukhupi kanchu qilla kanchu hank'a, pututunchista phukuna, chay pachallan urqkuna, chhaphchikunqa rumintinri chikchin urmamunqa rumi, wank'akunan wikupanqa tukuyta chaypin p'ampanca.

Ya tenemos en el tampu trentamil guerreros antisuyos, entre nosotros no existen flojos ni liciados, los pututus soplaremos, en ese instante los montes se agitaran y las rocas en granizada de piedra caeran, rodaran los molles y alli los enterraran.

We already have thirty thousand warriors from Antisuyo in the tampu. In our ranks there are no lazy or crippled men. We will blow to the mountains, and in that instant they will move and their rocks will fall and bury our foes.

58. S: ¡Allinmi, allinmi!
¡Bravo! ¡Bravo! (se van)
Hooray! Hooray! (They leave)

SE LLEVA A CABO LA GUERRA

Escena Quinta (Ollanta, Rumiñahui, indio y su sequito de Ollanta)

(sale Rumiñahui ensangrentado y se encuentra con un indio de Ollanta)

(Rumiñahui appears stained with blood and metes up with one of Ollanta's men.)

59. R: Manachu kay k'itipiqa, pillapas khuyapakuy?
No hay nadie en esta región que tenga misericordia?
Is there no one in the región with mercy?
60. I: Pin kanki runa, willaway! Iman sutyiki?
Quien eres hombre, dime, como te llamas?
Who are you? Tell me, what is your name?
61. R: Inkaikiman riy, willamuy, amarak sutyita willaychu.
Anda donde tu inca, y no le digas quien soy

You are Rumiñahui, captain of Antisuyo?

67. R: Nuqan kani chay hiwaya, chaymi yawarta hich'ani.
Si. Soy yo esa roca; por eso chorreo sangre.
Yes. I am him, for this drop of blood.
68. O: Sayarimuy kay makiyman, musuq p'achata apamuychis, munasqaymi kay awkiqa, imanasqan sapaykiqa, manan kanchu qanpaq wañuy
Levante y ven a mis brazos, traigan ropa nueva por que yo amo a este principe, que has hecho, porque estas tan solo, no te daré la muerte.
Get up and come to my arms. Bring new clothes because I love this prince. What have you done? Why are you alone? I will not kill you.
69. R: Musuq inkan chay Qusqupi, Tupac Yupanqui tiyaykun.
Ya hay un nuevo inca en cusco y se llama Tupac Yupanqui
There is a new Inca in Cusco named Tupac Yupanqui.
70. O: Ama llakiychu qaqa Rumi, kusipi tukuy tiyasun, wisq'asunchis kay tanputa
No sufras mas piedra dura. Todos nos alegraremos y cerraremos este Tambo.
Do not suffer any more. We will all be happy and we will close this place of rest.
71. R: Kimsa p'unchaw raymi kachun, paykunaq kaypi samanqa, warmi qusqanta apana.

I am going to see your Inca. Do not tell him who I am.

62. I: chaypi suyay.
Espera en ese lugar (va a llamarle a Ollanta) (Sale Ollanta con su sequito y Rumiñahui esta humillado ante él).
Wait here. (He goes to call Ollanta) (Ollanta appears with some followers and Rumiñahui is humbled before him)
63. R: Waranqa kutin much'ani, qhapaq inka yupiykita, khuyapayay wakchaykita.
Una y mil veces beso tus huellas, mi gran inca, compadécete de este infeliz
I kiss your footprints one thousand and one times. My great Inca, show compassion that I am unhappy.
64. O: Pin kanki?, Kayman puririy.
¿Quién eres? acércate!
Who are you? Come close!
65. R: Anchatan qan riqsiwanki, Rumin kani, qan inkan huqariwanki.
Tu me conoces bastante, soy piedra, y tú eres quien puede levantarme.
You know me well. I am stone, and you can lift me up.
66. O: Qanchu kanki Rumiñawi, Antisuyu kaq wamink'a?
Tu eres Rumiñahui capitán del antisuyo?

Que la fiesta dure tres días. Podrán descansar aquí y llevarse la mujer que cada uno elija (se van).

Let the party last three days. You all may rest here and take with you the woman that you each choose. (They leave)

Escena sexta (Rumiñawi, Tupac Yupanqui)(Ollanta, willca uma, Orqowaranca, Hanqu huallu, Piquichaqui) (ima sumac, Indio, pitusalla, qaqamama, Kusicoyllur)

(Rumiñawi traiciona a Ollanta y sus seguidores, los lleva atados ante Tupac Inka Yupanqui)

72. R: Waranqa kutin much'ani qhapaq inka chakiykita.
Tus plantas beso una y mil besos poderoso inca mio. (dirijiendose a Tupac Yupanqui)
I kiss you feet one thousand and one times my powerful Inca (Speaking to Tupac Yupanqui).
73. T: Hatirimuy, qan wamink'a.
Levante general
Get up, general.
74. R: Rumiwanmi chay awqaqa, sipirqan awkikunata chay millay runakunata. ---- hunt'anin kunasqaykita, watamuniy antiykita, urqun rawran, urqun thunin.
Ese enemigo, con piedras, fue el que mato a nuestros principes, y a la multitudes de guerreros, cumpli lo que me mandaste, yo fui y amarre a los antis, ardio el cerro y se las montañas cayeron.

That enemy, with rocks, it was he who killed our princes and many of our warriors. I completed my mission. I armed the Antis. They burned the mountains and they fell.

75. T: Maypitaq chay awqakuna?

Donde estan esos enemigos?

Where are the enemies?

76. R: Purunpin tukuy suyanku karaq wañuyta sipipi.

En la cárcel, y esperan amargamente su muerte en la horca.

In jail. They await their death.

77. T: Chaywan Qusqu ch'inkapunqa, ¡Pusamuy chay awqakunata!

Cusco quedará en silencio, ¡tragan a esos Traidores! (sacan vendidos a Ollanta, willca uma, Orqowaranca, Hanqu huallu, Piquichaqui, les hacen humillarse ante el inca)

Cusco will remain in silence. Bring the traitors! (They bring Ollanta, Willca Uma, Orqo Waranca, Hanqu Huallu, and Pikichaki and they make them bow before the Inca)

78. T: Ñawinta kichay chaykunata! Ullanta maypin kanki!, maipin kanki Urqu Waranca!

Saquen la benda de sus ojos, Ollanta donde estas? Donde estas Orqo Waranca, (sacan a piki chaki vendido)

Tie each one to four stakes. Let them wash in the blood that their ancestors spilt with honor.

82. T: paskaychis chay watasqata, hatarimuy kay ñawkiyman, qanmi karqanki wamink'a Antisuyo kamachikuq, Antisuyuta kamachiy

Liberen sus ataduras, levántate a mi presencia, tu que has sido un general del antisuyo, un líder, gobierna tu el antisuyo. (dirigiéndose a Ollanta).

Free them from their binds. Stand up in my presence. You, who has been a general of Antisuyo. A leader. You govern Antisuyo.

83. W: Ullanta riqsiyta yachay Tupac Yupankiq kallpanta

Ollanta el poder de Tupac Yupanqui conocerás (le pone el casco y le entrega las flechas).

You will understand the power of Tupac Tupanqui, Ollanta. (He puts the helmet on Ollanta and gives him arrows)

84. O: yanan kani pachaq mita.

Soy tu servidor mil veces

I am one thousand times your servant.

85. T: Urqu waranca hamuy, kay ch'ukuta kunan quyki wamink'ayñan qampas kanki, wañuymantan qanta hurquyki.

Ven Orco waranca, te entrego este casco, ya eres general, de la muerte te he liberado mi clemencia has sopesado.

Remove the blindfolds from their eyes. Where are you, Ollanta? Where are you, Orqo Waranca? (They bring out Pikichaki tied up)

9. P: Chay yunkapin ancha pikin, unu q'uñi chayta pichan, chaimy nuqapaqqa sipiy.

Hay muchas pulgas en el valle, un matecito las mata, esa será mi muerte.

There are many fleas in the valley. A hot tea kills them. This will be my death.

80. T: Hanqu wallu , niway imayrayku chinkarqanki , imatan tarirqanki Ollantaywan?, manachu inka yayaypas qanta yupaycharqasunky?, manachu kan tarirqanki paymanta ima hayk'atapas. Akllakuychis k'iriykita!, Willca uma qan rimariy.

Hanqu Wallu dime por que razon te extraviaste, dime que encontraste con Ollanta, acaso el inca, mi padre no te colmo a ti de honores, acaso no recibiste todo lo que de el quisiste, Ahora elijan vuestro castigo, Willca Uma Tú decide.

Hanqu Wallu, tell me why you are lost. Tell me that you found Ollanta. My father, the Inca, did not lavish you with honors? Did you not receive everything you wanted from him? Choose your punishment. Willca Uma, you decide.

81. R: Tawa takarpupi watachun, sapa sapata kunallan yawarninkupi maqchhichun yayankuq wañusqantari.

Que se ate entre cuatro estacas a cada uno, que se lave en la sangre que derramaron la honra de sus antepasados.

Come here, Orco Waranca. I give you this helmet. Now you are a general. I have freed you from death. You have received my clemency.

86. OW: Wiñay kutin yupaychayki qhapac inka.

Infinitas beses te honro poderoso inca. (se agacha y le besa los pies)

I honor you an infinite amount of times, powerful Inca. (He bends down and kisses his feet).

87. R: ¿ Iskayñachu kanqa inka kay antisuyu wamink'a?

Seran dos los generales del antisuyo.!

You will both be generals of Antisuyo!

88. T: Manan Rumi, Orqohuaranca kamachinqa antisuyuta; Ollantaqa Qosqupi canan inka rantin qhiparinan

No Rumi, Orco Waranca Gobernara el antisuyo, Ollanta estará en Cusco en mi lugar (Ollanta se arrodilla y besa su mano de Tupac Yupanqui).

No Rumi, Orco Waranca will govern Antisuyo. Ollanta will be in Cusco with me. (Ollanta kneels and kisses Tupac Yupanqui's hand)

89. T: Huk kama Kasaray, Pitapas akllakuy.

Casate Ollanta en seguida y elige a quien sea

Now you must get married, Ollanta. Choose whoever you want.

90. O: Ñan awki warmiyuq kani.

Oh principe ya tengo una esposa.

Oh prince, I already have a wife.

91. T: manataqmi riqsinichu.
Pero no la conozco
But I do not know her.
92. O: Kay Qusqupin chinkarirqan
Desaparecio aquí en Cusco
She disappeared here; in Cusco.
93. T: Ama Ollanta Llakikuychu
No te entristescas Ollanta.
Do not be sad, Ollanta.
94. W: Hinantin suyu yachaychis, Ollanta sayan inka ranti.
Sean todos los pueblos Ollanta es segundo inca.
All the villages know that Ollanta is the second Inca.
95. Todos: ¡Ollanta sayan inka ranti!
Ollanta es segundo inca! (Todos gritan y empiezan a abrazar a Ollanta y luego le hacen sentar en una silla) (Un poco alejados cerca de la puerta, entra Imasumaq gritando)
Ollanta is the second Inca! (Everyone shouts and the start to hug Ollanta. Then they make him sit in a chair) (A little further away, near the door, Imasumaq enters yelling)
96. Todos: Hark'ay, Qarkuy! Chay huarmata qarquy!
Parenta, detengan a esa muchacha.
Stop her! Grab the girl!

97. Is: Aswan Munasqay, saqewaychis, rimayrusaq.
Por todo lo que mas quieran dejeme entrar y hablaré-----
(va el indio a pedirle permiso a Tupac Yupanqui, para que la niña entre a hablar)
Let me enter and I will speak! (A man goes to ask permission from Tupac Yupanqui if the girl can enter and speak)
98. I: Huk warman waqasqa hamun, inkawan rimayta munan.
Viene llorando una joven que quiere hablar con el inca.
A Young girl has come crying and she wants to speak to the Inca.
99. T: Pusayqamuy
Traemela aquí (entra imasumaq llorando)
Bring her to me. (Imasumaq enters, crying)
100. Is: Maypillanmi Inkallayqa
Cual de todos es mi inca
Which of you are my Inca?
101. W: Paimy inkanchisqa
Este es nuestro inca (Se arrodilla Ima Sumaq)
This one is our Inca. (Imasumaq kneels)
102. Is: Inkalláy, yayaymi kanki qispichiway warnykita, mamaymi wañunqaña.

- Oh! Inca tu que eres dueño, salvame que soy tu sierva, mi madre esta que se muere.*
Oh Inca! You, who is my owner. Save me for I am your servant! My mother is dying.
103. T: Ollanta qan rikuy
Ollanta haste cargo de ella
Ollanta, take care of her.
104. O: Hacu, warma, pin mamaykita sipishan?
Vamos niña, quien esta ahorcando a tu madre?
Let's go girl. Who is strangling your mother?
105. Is: Amapuni kanka riychu, inkapunin rikumuchun
No quiero que vayas tu, que el inca mismo la vea
I don't want you to go. I want the Inca himself to see her.
106. W: Haku qanwan
Vamos con tigo
We will go with you.
107. O: Maypin k'irin mamaykita.
Donde torturan a tu madre
Where are they torturing you mother?
108. Is: Kay k'uchullapi, kay wasillapi.
Aqui en este Rincon, en esta casa (imasumac le lleva de la mano al inca a una puerta cerrada).

Here in this corner. In this house. (Imasumaq takes the Inca by the hand and brings him to a closed door)

109. T: Hacu, llapa llapa.
Vamos todos
Let's go! Everyone!
110. Is: Kaypin, cashan, mamaycca, wañunña
Aquí señor, aquí esta mi mamita y ya habra muerto.
Here Sir. My mommy is here and she is probably already dead.
111. O: Nust'akunaq wasinmi kayqa.. ¡kichariy kay punkuta! inkan hamun.
Esta es la casa de las ñustas, abran esa puerta! El inca ha venido (Pitusalla abre la puerta)
This is the house of the princesses! Open the door! The Inca has come! (Pitusalla opens the door)
112. Is: Pitusalla kausanraqchu mamayca?
Pitusalla aún vive mi madre?
Is my mother still alive, Pitusalla?
113. Ps: Ach'uycamuy, yanapaway, kawsanraqmy, rikuy qhaway -----(les dirige donde kusiqoyllor) Sumaq ñust'a, imananmi.
Acercate despacito y acercate que todavia esta viva--- que te pasa princesa.
Come here slowly. She is still alive. Come in princess.

114. M: Musqhuypichu, Cápac inka rikuni?
Estoy dormido o despierta que veo ante mi al inca?
Am I sleeping or awake? Do I see the Inca in front of me?
115. Is: Ay mamallay, waturqani kay sonqoy wañusqata tariyta.
Ay mamita creí que estabas muerta.
Oh mommy I thought you were dead!
116. T: Mama qaqa, hamuy kayman, pin kay?, hamuy! kayqa, iman!!!!
Mama qaqa quien es?, que es esto!
Old woman, who are you? What is this?
117. M: yayaykin kamachikurqan, munaysapaq wananapaq.
La orden la dio tu padre y castigo a esta libertina
Your father gave the order to punish this rebellious girl.
118. T: Lloqsiy! Lloqsiy! Qaqaq maman, pusay, pusay chay pumata
Fuera, fuera madre roca, llévenla a esa leona. (la llevan presa y le dan agua a Kusicoyllor y reacciona)
Get out! Get out Mother Rock. Take this lioness. (They quickly take Kusicoyllor and give her water. She wakes up)
119. K: Maypi kani? Pin kaykuna?, kausaymanchu kutipuni?

- Oh noble Inca, this woman is my wife!**
127. T: Kusicoyllur warmiyqika, panaymi kapuwan.
De ti tu esposa es kusicoyllor y de mi es mi hermana.
To you she is your wife and to me she is my sister.
128. K: Ay turállay, qampuni Kay k'irita qespichiway.
Ay hermano! Seras quien me compadesca y quien me libre de estas llagas.
Oh my brother! It is you who has compassion for me and frees me from these wounds.
129. T: Pin wacharqan kay warmita paywan kuska wañunanpaq.
La que dio a luz a esta mujer habria deseado morir junto a ella
She who gave birth to this woman would have rather died with her.
130. O: kusicoyllur, qantaraq chinkachirkayky ñaupacta, iscayninchisña wañusun
Kusicoyllor hace tiempo te perdi, ahora los dos juntos moriremos
I lost you a long time ago, Kusicoyllor. Now we will both die.
131. K: Ollanta, chunca piscayoc wata Ollanta, kuskan ñakcariranchis, cunanca cusca.
Ollanta diez años nos separo un cruel veneno, que ahora nos reunirá en una sola vida.
For ten years a cruel venom separated us, Ollanta. Now let us reunite us one.

Donde estoy, quienes son?, es que estoy viendo visiones?, es que volvi a la vida?

Where am I? Who are you? Am I having visions? Have I come back to life?

120. Is: Ama mancharyichu, inkanchismi kayman hamun.
No tengas miedo, el inca a venido.
Do not be afraid. The Inca has come.

121. T: Pin canki? Iman sutin kay mamaykiq?
Quien eres y como se llama tu madre?

Who are you and what is your mother's name?

122. Is: chay washataraq paskaychis
Desata antes las cadenas
Undue her chains.

123. W: Nukan chaytaqa pascanay
Yo desatare
I will undue them.

124. O: Ima sutin mamaykiqqa?
Como se llama tu madre?
What is your mother's name?

125. Is: Kusi quyllurmi sutiñqa
Se llama kusicoyllor
Her name is Kusicoyllor.

126. O: Ay qhapac inca Yupanki, Kay warmi nuqaq warmiyqa
Ay noble inca, esta mujer es mi esposa.

132. W: musuq p'achata apamuy, ñust'anchista p'achanapaq

Traigan ropas nuevas para vestir a la princesa (la visten la levantan y la abrazan).

Bring new clothes for the princess (They give her clothes, pick her up, and hug her)

133. T: kayqa warmiyqi, Ollanta yupaychaykuy kunanmanta, qanri hamuy, imasumaq kay qhasquyman, sumaq urpi.
Ollanta, ésta es tu esposa, quédate con ella, Imasumac ven aquí, a mi pecho ven paloma.

Ollanta, this is your wife. Stay with her. Come here, Imasumaq. Come to my arms.

134. O: Qanmi kanki awki, qan llapata saminchawayku.
Tu eres mi Rey, y a todos nos bendices.
You are my King, and you bless us all.

135. T: Chhikallata phutikuychis, kusi kachun huk samipi, ñan warmiyki makiykipi, wañuymanta qispinkichis.
Cesen ya vuestras tristezas, estén se alegres por siempre, ya has abrazado a tu esposa, y están libres de la muerte.

Now stop your sadness. Be happy forever. Now you have hugged your wife, and you are free from death.

