

Expresiones de lo autóctono y transformación del modelo en dos obras andinas coloniales: *El pobre más rico* y *Usca Paucar*

The autochthonous expressions and transformation of the model in two Andean colonial plays: *El pobre más rico* and *Usca Paucar*

Mg. Silvana Mantelli Romeo
silvana.mantelli@gmail.com

Resumen:

En el presente trabajo se realiza una reflexión en torno a las particularidades que presentan dos obras quechuas: *El pobre más rico* de Gabriel Centeno de Osma y *Usca Paucar* de autor anónimo. Justamente por haber sido escritas en el período colonial, en el siglo XVIII, es que se ha presentado un juicio sobre ellas – y las obras dramáticas nacidas en nuestro continente en general – como mero vehículo de evangelización y réplica del modelo español del Siglo de Oro. Mediante un análisis de la potencial puesta en escena que se expresa en cada texto, en conjunto con las marcas que evidencian una preocupación por la mirada del espectador de ese tiempo, se pretende dar a conocer algunos elementos que las diferenciarían del patrón original tanto por la transformación que existe de éste, como por la incorporación de elementos de una teatralidad ya existente antes de la invasión española.

Palabras claves: Teatro andino colonial, teatro Siglo de Oro, quechua, puesta en escena

Abstract

In this paper, a reflection is made about the peculiarities of two Quechua plays: *El pobre más rico* by Gabriel Centeno de Osma and *Usca Paucar* by an anonymous author. Due to the fact that they were written during the colonial period in the eighteenth century, a judgment has been made upon them, so drama in general was born in our continent as a mere vehicle of evangelization and Spanish replica model of the Golden Age. Through an analysis of the potential staging which is expressed in each text, in conjunction with marks that shows a concern for the spectator of this period, it is intended to present some elements that differentiate the original pattern as in the transformation that exist of it as in the incorporation of elements of an existing theatricality before the Spanish invasion.

Keywords: Colonial Andean theater, Golden Age Theater, Quechua, staging, spectator

Introducción

En el marco del estudio del teatro escrito durante el período colonial en la América Hispánica, existen diversas perspectivas que han intentado comprender su funcionamiento, características y su relación con la producción dramática española del Siglo de Oro. Por largo tiempo, esta última fue establecida como el referente exclusivo desde el cual se efectuaba una réplica de su fórmula, sin aportar originalidad o algo más que su utilización como medio de evangelización. Evidentemente, este pensamiento limita las posibilidades de comprender cuál pudo haber sido la especificidad del teatro realizado en nuestro continente, tanto en su escritura como en su puesta en escena. Por otra parte, como bien plantea Óscar Cornago (2005): “en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, muy diversos” (p. 2). Es decir, en el caso de un texto dramático subordinado a otro referente, su resultado final también estará originado por el sentido de teatralidad que se haya forjado en la cultura a la que pertenece el escritor, por lo tanto, cabe pensar que aunque se replique un modelo, sería inevitable inscribir en él los conocimientos y aprendizajes socioculturales, no solo de ese momento en específico, sino también de la tradición artística que lo precede.

Así, lo anteriormente dicho cobra sentido cuando se piensa en las palabras de Pedro Henríquez Ureña (1978), en “Caminos de nuestra historia literaria”, al plantear que “tenemos el derecho –herencia no es hurto– a movernos con toda libertad dentro de la herencia española” (p. 53) y que “nuestra vida espiritual tiene derecho a sus dos fuentes, la española y la indígena... Pero las fuentes no son el río. El río es nuestra vida: aprendamos a contemplar su corriente, apartándonos en hora oportuna ¡sin renunciar a ellos! (pp. 55-56). Por ende, todo crítico debería buscar en cada creación producida en el período colonial si efectivamente hay una transformación de lo recibido o una *imitación difusa* (p. 54), la que no lograría expresar un espíritu genuino o aquello que nos es autóctono.

Debido a esto último es que a continuación se estudiarán dos textos pertenecientes a la dramaturgia en quechua procedente del área andina, desarrollada en Cusco entre los siglos XVII y XVIII. Estas obras son *Usca Paucar*, de autor anónimo, traducida por Teodoro Meneses del Códice Sahuaraura de la Biblioteca Nacional del Perú y *El pobre más rico*, escrita por Gabriel Centeno de Osma y traducida por J.D.B. Farfán. En estas se constata, además de la incorporación de los cánones religiosos católicos predominantes en el Imperio Español, las consecuencias que tuvo para el pueblo inca el proceso de conquista, manifestándose esto en los lamentos que expresan los protagonistas, ambos reyes, por su situación y su caída en manos de la figura del demonio, para luego ser rescatados por la intervención de la Virgen María. Debido a su argumento, se las ha considerado mayormente como vehículo de la ideología cristiana, participando de esta perspectiva los críticos Alberto Espezel y Francisco Blanco (1982) en su trabajo “Dos dramas quechuas sobre el patrocinio que la Santísima Virgen María dispensa a los pecadores. «*El pobre más rico*» y «*Usca Paucar*»”. Aquí son definidas como literatura catequística e inspiradas en el Fausto europeo. Espezel y Blanco opinan que los misioneros aprovecharon las características del teatro prehispánico para transmitir su mensaje, sustituyendo sus motivos “por la preocupación cultural religioso-cristiana de los evangelizadores” (Meneses, 1983, p.7).

No obstante, no solo es fundamental la trama que presentan sino también su pertenencia a un período de resistencia cultural de la nobleza inca, en que se intentó revitalizar su poder y hacer frente a las consecuencias del proceso de “extirpación de idolatrías”. De este modo, en estas obras se encuentra un intento por mantener una cierta

teatralidad proveniente de sus danzas y cantos, pues “la coexistencia de las élites indígenas dentro de los imperios coloniales, abrió la posibilidad para que, aunque fuera de modo muy restringido, una parte de la memoria oral de los pueblos americanos fuera escrita por los primeros mestizos” (Martínez, 2007, p.39).

Por esto, Raquel Chang-Rodríguez (1992), admite que en *Usca Paucar* se presenta claramente un mensaje de catequización y salvación, ya que el teatro misionero “aprovechó elementos de manifestaciones dramáticas aborígenes, y, por otro, trasladó a diversas lenguas amerindias piezas religiosas europeas” (p.360). Sin embargo, menciona que igualmente se andiniza la figura del diablo, que se presencia una inversión del mundo, sentimiento común entre los indígenas luego de su conquista, pero más importante aún, describe a un protagonista que

transgrede y rechaza las normas del credo cristiano que aparentemente ha aceptado (...) y no vacila en pecar para “situarse” en la nueva sociedad que, paradójicamente, desea destruir (...) el drama devela una intención política emblemática en el accionar del protagonista, y seguramente captada por el público indígena y mestizo (...) su yerro es desafío al nuevo orden, en un acto de rebeldía. Al mismo tiempo, corre el riesgo de condenarse por endiosar el bien más codiciado por el régimen colonial, el oro, pieza clave de la economía dineraria impuesta por la conquista (pp.379-380).

Beatriz Aracil (2008), por su parte, concuerda con Chang-Rodríguez y afirma que en la problemática de la riqueza versus la pobreza existe una “crítica explícita a dos modos de enriquecimiento poco ético muy comunes en el virreinato: la venta de coca y el abuso de la población indígena por parte de párrocos y doctrineros” (p.139), lo cual confirma que parte de la importancia de estos textos no radica exclusivamente en el fin con que fueron creados, sino también por la manera en que expresan lo propio de su cultura y ciertas grietas mediante las cuales se deja ver qué es lo que las diferencia del modelo adquirido.

Desarrollo del teatro en quechua

Los procesos que van afectando la conformación del teatro en quechua guardan relación, evidentemente, con un quiebre en sus instituciones, debido a la llegada y conquista de los españoles. Según la periodización propuesta por Carlos García-Bedoya (2000) existe una primera ‘Etapa de autonomía andina’ que se extiende hasta 1530, en la que existiría “una literatura inca oficial ilustrada, al lado de una multiplicidad de literaturas étnicas señoriales también ilustradas, y de una diversidad de literaturas populares étnicas” (p.65), dado esto por la multietnicidad del estado inca, en el cual un grupo dominante cusqueño asignó una lengua y un culto oficial, centrado en torno a Inti, pero sin acabar con los de las etnias dominadas. La asignación del término ‘ilustrada’ ha sido dada pues sería producto del trabajo de los *amautas*, filósofos del imperio inca, o de los *haravicus*, poetas, quienes poseían normas escriturales diferentes al habla vulgar; además de estar asignada a ceremonias oficiales y cortesanas.

Una de las actividades fomentadas y que posiblemente sea de influencia trascendental es el baile colectivo llamado *taki*, el cual, como explica Pacheco (2004), se realizaba en las plazas públicas, con motivo de las fiestas religiosas, de las faenas agrícolas, de las campañas y conmemoraciones de las victorias, y en su mayor expresión, para representar el ciclo de la Naturaleza, para lo cual usaban máscaras, disfraces y realizaban evoluciones coreográficas (p.1). César Toro (2009), por su parte, indica que un elemento transversal presente en

diversas actividades públicas es el predominio de un parlamento tradicional y sencillo, manteniendo su matiz religioso y primando el fin didáctico, en el cual “con posterioridad a esta etapa de la historia incaica se introdujo ese afán doctrinero y religioso” (p.83).

Con respecto a la existencia de diferentes géneros teatrales, algunos críticos como Luis Millones (1992) señalan que en el intento de traducir lo visto y por el sobrecogimiento que en los conquistadores produjeron el conjunto de prácticas andinas, se descompuso lo visto de acuerdo a los géneros literarios y dramáticos por ellos conocidos, naciendo la idea de la existencia de un teatro precolombino (pp.19-21). Contrariamente, se ha afirmado que existió un teatro cívico o militar, llamado *warachikuy*, por realizarse en honor al dios Wari, dios de la virilidad, y otro religioso, en el cual un sacerdote interrogaba a un dios para transmitir sus respuestas al pueblo, siendo esto aprovechado por los gobernantes para una enseñanza moral y práctica. Así también, habrían existido los *wanca*, los cuales desarrollaban una temática histórica y oficial, y los *aranway*, los que abarcaban asuntos más amplios, relacionados con la vida ordinaria, los que siempre mantenían una moraleja o precepto. Además, estaría prohibido representar historias sobre personas vivas, ya que se debía “cuidar la honra individual y la intimidad del hombre del pueblo inca” (Balta, 2001, p.30). Del mismo modo, en el Cusco existía una plaza para el llanto, llamada *waqaypata* y otra dedicada a lo cómico y festivo, conocida como *kusipata*.

Finalmente, se menciona el *aranwa*, un espacio abierto que carecía de elementos escenográficos específicos, en cuyo centro estaba el *malki*, definido como un bosquecillo artificial, en cuyos ramajes se solían colgar cintas de brillantes y múltiples colores. Los actores habrían aparecido en un extremo y “el diálogo se efectuaba en el centro del escenario, adonde se dirigían solamente aquellos a quienes tocaban intervenir en la acción. El público asistía agrupado en círculos alrededor de los actores, a cierta distancia del mallki” (Lara, 1989, p.16).

Como segunda etapa, García-Bedoya (2000) señala una de dependencia externa que se desarrolla desde 1530 hasta la actualidad y es dividida en cinco secciones. De ellas, las obras a analizar se situarían entre la segunda y tercera, llamadas Período de estabilidad colonial (1580-1730) y Crisis del régimen colonial (1730-1825), respectivamente. Así, en el segundo momento se produjo una estabilidad del orden colonial, en el que la resistencia andina se expresa a nivel cultural, debiendo vivir el proceso de “extirpación de idolatrías” y un agresivo plan de castellanización, frente a lo cual “el mundo andino afirmará su capacidad de supervivencia incorporando elementos occidentales mediante operaciones de sincretismo (fusión de elementos de ambas matrices) o de disyunción (debajo de una apariencia occidental subyace un contenido andino); sabrán asimilar los aportes de Occidente, pero al hacerlo dejarán en ellos su huella” (p.75).

En la etapa de estabilización, se consolidan dos espacios culturales predominantes: el **criollo** y el **andino**, este último comunicándose “ya en español (más o menos “correcto”), ya en quechua, pero que revelan en su organización el impacto de códigos culturales de filiación indígena, en conflictiva coexistencia con los códigos provenientes de la tradición literario-discursiva dominante” (García-Bedoya, 2000, p.49). De este modo, frente al circuito criollo cortesano limeño, se recuperaron los elementos culturales indígenas, provocando una resistencia de tipo cultural en respuesta al proceso de “extirpación de idolatrías”, en el que no solo se prohibió el culto a dioses considerados paganos, sino que también “celosos o temerosos de la persistencia de algún rastro de la memoria indígena en la evangelización, ordenaron la extirpación total de los quipus, danzas y cantos indígenas” (Noriega, 1993, p.287). En estas circunstancias, el teatro quechua toma un papel preponderante en el

resurgimiento inca y de la cultura andina, recomponiendo al grupo dirigente, aunque cabe aclarar que aquello sucedió en las élites indígenas y no en el sector campesino, perteneciente al espacio cultural **indígena** de tradición oral, conformado por sectores populares fieles a sus patrones ancestrales.

Particularidades de una posible representación

Uno de los principales cuestionamientos que ha surgido en relación con estos textos dramáticos es si finalmente se llevaron a escena y cómo habrían sido representados, ya que la información que podría dar cuenta de ello no es tan extensa como la conservada sobre el teatro desarrollado en Lima. Por esto, es pertinente realizar un análisis de algunos de los elementos que en *El pobre más rico* y *Usca Paucar* entreguen información sobre aquello, pero de manera más relevante, resulta indagar en qué es lo que podría particularizarlas como productos de un contexto sociocultural específico.

Es interesante notar que en la obra de Centeno de Osma (1973) la presencia de música está consignada, en su producción, a los actores, por esto, los nobles incas Inquil Ttupa como Coyllor Ñauí poseen cantores a su servicio, quienes musicalizan la escena. Además, en este caso, se integra al mismo príncipe como parte de la canción, explicando su participación de la siguiente manera:

Música

Yo quisiera ser

gobernador del mundo;

señor de los cuatro dominios

y tu servidor

Prosiguen los tres versos primeros y acabados los versos los repite INQUIL TTUPA y prosigue diciendo los siguientes (...) (p. 210)

Además, la presencia de música también es útil para personificar la aparición de María, pero sin que los personajes sepan que es ella. Este hecho simultáneamente es funcional a la incomprensión de las palabras que están escuchando, ya que las repiten constantemente en busca de su significado, dando cuenta también del signo de oralidad que se encuentra en ello. Existe también, una acotación que señala “(Aquí, un baile)” (p.272), la cual está antecedida por la orden que le entrega Cori Umiña – princesa inca – a Achira – su criada – para que haga salir a las bailarinas, entendiendo que se cumple el mismo modelo que para la música, esto es, ser representado por personajes que formarían parte de la corte.

A diferencia de la obra anterior, el escritor anónimo presenta una apropiación mayor del trabajo escénico y de la intención de dirigir el modo en que se debía representar. Una muestra indudable de esto es la participación de Yunca Nina y sus demonios en escena, lo que refleja una conciencia de las particularidades que le otorga a los personajes, así como del para qué los está creando, sin que estos parezcan accesorios a la historia como ocurre en *El pobre más rico*, en que podría quedarse con un solo demonio y la trama no se vería afectada. Por el contrario, en *Usca Paucar*, estos cumplen en algunas instancias la función de coro y cuando hablan por separado, cada uno expresa una idea particular sobre el plan que están creando contra el príncipe, así, mientras uno habla del poder que tienen, otro se asigna la misión personal de acabar con él:

DEMONIO 3.º
Desde hoy en adelante,
El deberá saber también
que nuestro poder será
su enemigo mortal, y su puñal.
DEMONIO 4.º
Yo lo arroyaré (a Él)
de la superficie del mundo;
tampoco a sus criaturas
volverá a ver (esto es), a ninguna. (Anónimo, 1973, p.356)

Finalmente, cuando Usca – el protagonista – se entera de la trampa y Quespillo – el gracioso – le propone escapar, poniéndole antes el rosario, se produce en escena un efecto inmediato: “(Adentro voces, estruendo de camaretas)” (p.397). Los demonios han reaccionado y con ese sonido, se representa la ira de estos en el infierno, empezando la persecución del protagonista y su criado. De tal forma, aparecen los demonios 2.º, 3.º y 4.º diciendo sus textos en conjunto con el resto de las acotaciones: “Sale el DEMONIO 3º y pasa por otra parte” (p.398); “Sale el DEMONIO 4º y pasa por otra parte” (p.398). Estas referencias no solo aportan el conocimiento necesario al actor para moverse en el escenario, sino que refleja la presencia, en la mente del dramaturgo, de la construcción espacial del escenario. Del mismo modo, existe una situación similar cuando el escritor propone la acción completa que debe realizar la actriz que represente a Cori Umiña: “Cae en los brazos de UMIÑA... Vuelve en sí JORI TTICA... Vuelve a quedarse desmayada” (pp.399-400).

Por otro lado, un aspecto que agrega esta obra y la particulariza es, en primer lugar, el trabajo con las acotaciones gestuales, las cuales nuevamente marcan su tendencia de entregar mayores lineamientos en relación con su idea de espectáculo y de comprensión del vínculo entre texto y representación: “Despierta QUESPILLO asombrado” (p.367); “Mira a USCA PAUCAR que no contesta nada sino que se queda sentado, triste, con la cabeza apoyada en la mano” (p.368); “Dirigiéndose a USCA que está triste, con la mano en la mejilla” (p.368); “Sale QUESPILLO, asustado, de su escondite” (p.392); “Sale USCA PAUCAR muy triste y canta. Tocan música adentro” (p.393). En segundo lugar, otro elemento que se presenta como novedoso es el modo en que se propone el ya conocido aparte, enunciado por el gracioso, quien se dirige a un espectador real del público, dejando de ser meramente reflexivo, como en el Siglo de Oro: “(Dirigiéndose al público)... Quedaos pues doncellas, / y tú también vieja de piel arrugada, / mochuelo que revolotea en la noche” (p.352). Finalmente, los elementos compartidos por ambas obras son, primero, la importancia otorgada al pacto con el diablo y su posterior alianza por medio de la firma con sangre del contrato, utilizando una acotación interna para describir lo anterior: “Para que tenga más valor, / escribiré con mi sangre” (Centeno de Osma, 1973, p.230) y “¡Aquí están mis venas, he aquí la escritura! (Le da y recibe YUNCA NINA)” (Anónimo, 1973, p.367). Segundo, se exhibe un final en que el gracioso cierra la temática, pero no la presentación, proporcionando también la enseñanza religiosa que se debe adquirir.

Así como los apartes y el cierre de la obra son elementos característicos de la estructura áurea, pero aquí toman ribetes particulares, sucede algo similar con la figura del Gracioso. Aun cuando Quespillo en ambas obras cumple su función tradicional de acompañar a su amo en sus vicisitudes, mostrándole los errores que está cometiendo y dándole su opinión, existen algunos rasgos que los caracterizan y particularizan: uno de ellos es su completa irreverencia y displicencia, sobre todo con las mujeres. Esto se ve en *El pobre más rico*, por ejemplo, en la manera de referirse a Achira: “QUESPILLO: Chascosa chola, de orejas tostadas,/cenicienta, espantaperros,/gorgojo de guayaba, barrigona (...)” (Centeno de

Osma, 1973, p.273). De la misma manera, Quespillo de *Usca Paucar* se identifica por la falta de discreción que muestran con su señor, pero no con una intención irrespetuosa, sino que acentúa su aspecto cómico mediante la exageración de sus intervenciones. Aquello está presente cuando Usca interroga a Quespillo, respondiendo este:

(...) dicen que te asarán como a un cuy;
después de haberte amordazado,
una estaca te introducirán
de la posadera hasta la cabeza;
y con sal y pimienta
bien aderezado te asarán. (Anónimo, 1973, p.406)

En este caso, no existe cuidado alguno con la información que le entrega a su amo, convirtiéndose en una imagen grotesca que, además de crearse en la mente de los espectadores con solo oírla, debió de ser acompañada de una actuación acorde para darle el sentido que tiene.

El tercer y último aspecto es el más significativo, ya que a través de Quespillo se articula el juego en que el actor representa un personaje que representa a otro, lo cual manifiesta una mayor conciencia por parte del escritor del hecho teatral y las posibilidades que tenía para potenciar a un personaje, utilizando una dinámica que también contribuía a exigir mejores habilidades por parte del actor. De esta manera, luego de que el Gracioso enseña sus objetos a Usca, interpreta cómo engañará a la vieja con su personaje de anciano:

“Alabado sacramento concebida
sin pecado original instante Amén.
Por amor de Dios, padre mío,
a tu viejito tenle compasión.” (p.347)

En sus palabras se manifiesta un uso irrisorio de las frases cristianas, mezclando unos términos con otros y parodiando a otras víctimas, personificando sus actitudes:

(...) cuando a ella me acerqué así (disfrazado) (...)
Enojada hasta el furor me gritó:
“¡Sal de aquí perro, plagado de liendres!
¡Fuera de aquí necio! ¡Mueca horrible!” (p.349)

De este modo, se comprende que en cada una de las obras se propone de diferentes maneras lo que el dramaturgo proyectó como una puesta escena para las posibilidades que en ese momento existían de escenificación. Por lo demás, se aprecia la importancia que se le otorgaba al actor, como vehículo de las emociones, a la *música* y a la danza como elementos de una teatralidad que formaba parte del registro cultural de estos escritores.

La mirada del otro

Ya que la teatralidad no existe por sí misma, sino que se constituye con la presencia de un otro, es necesario analizar algunos elementos que permitan un acercamiento a cómo el público de aquel período pudo semiotizar el espacio y activar las convenciones necesarias, para así reconocer los múltiples mecanismos por los cuales una obra se convierte en tal, participando de la ilusión que se le presenta sin dejar de comprender que es una ficción lo que está frente a sus ojos. De esta manera, importa comprender estas obras como una relación dialógica entre puesta en escena y espectador, ya que por medio del texto es posible

comprender cómo el escritor lo integra, siendo parte activa y consciente del espectáculo teatral.

En *El pobre más rico* y *Usca Paucar* se presentan diversas marcas donde se apunta directamente al público como parte del espectáculo, lo que se realiza, como se ha dicho, por medio de la figura del Gracioso. En la primera, el personaje se dirige a un grupo particular de mujeres, el cual podría estar conformado por quienes siempre debían acompañar al rey Inca, las que nunca abandonaban a su señor incluso en su desgracia. Sin embargo, cuando al final de la primera jornada el protagonista y su criado abandonan el Cusco, ellas son dejadas: “Si sollocéis por vuestro Quespillo,/no os diré nada./Hacedme como gustáis: ya no me tendréis” (Centeno de Osma, 1973, p.242). En este parlamento se confirma que ellas serían las mujeres que personifican la corte del Inca, pues se menciona el llanto que debían realizar.

Frente a esto, se presenta una doble posibilidad: por una parte, podría pensarse como un grupo instalado en un punto del escenario, que sin tener voz ni acción, sirve como una representación de la realidad social de la nobleza. No obstante, en el auditorio también estaba la verdadera corte femenina del Inca, por lo tanto, en todos los momentos en que el personaje decía aquello se estaba expandiendo la representación más allá de los límites del escenario, lo que evidencia que Gabriel Centeno de Osma escribió con pleno conocimiento del juego que estaba instalando en su texto.

Cabe destacar que el trato despectivo con que se refiere a ellas, reiterado en su relación con Achira, es un punto de bastante importancia, no solo por las particularidades que entrega al personaje y la reflexión que ameritaría sobre los vínculos que se ejercían entre hombres y mujeres, sino porque es sugerente que sea bastante semejante a lo que sucede en *Usca Paucar*, como se señaló anteriormente, en donde se apunta directamente a un espectador, exhortándolo en la apelación ‘y tú también vieja’.

De este modo, cuando la intervención guarda relación con el grupo de mujeres o una de ellas, implica un suceso que es singular de estas obras y a la vez significativo para la puesta en escena, ya que hay una transformación de lo que entonces se esperaba de un aparte, expresando además la teatralidad que el texto ofrece. Lo anterior, porque en situaciones posteriores también se presentan apartes que permiten el mismo juego con el espectador y además, ya que se revela una completa integración y conocimiento del auditorio a quien el autor escribía su drama.

Otro momento en que se manifiesta la teatralidad de estas obras es en el modo de ostentar el artificio que existe detrás de ellas. Cabe aclarar que, en términos de estas obras, no existe una premeditación por parte de los autores de incluir aquello, sino que, a partir de la construcción del texto, existen momentos en que ciertamente se exhibe un quiebre con la ficción, debido a que el mensaje que se pretendía entregar requería de la inclusión directa del público, para que así fuese entendido de manera precisa, lo cual mantiene absolutamente el sentido pedagógico, ético e histórico que caracterizaba al teatro previo a la conquista, como ya se dijo.

Un punto importante en *El pobre más rico* lo refleja la inexistencia de una intención, por parte del escritor, de esconder la procedencia de la música para así presentar una ilusión perfecta, sino que da a conocer el mecanismo, que en este caso corresponde a los cantores en escena. Aquello, además, se diferencia de la utilización del canto procedente de María, en que aquel recurso reemplaza su presencia e indica, debido a la repetición que hacen de lo escuchado, la posibilidad de que también sea una voz que está llegando a su alma.

Un aspecto relevante es cómo en esta obra se muestra un cambio de identidad que deja al descubierto de modo evidente frente al público el mecanismo mediante el cual ocurre esta suplantación. En la acotación se señala: “Salen CORI UMIÑA, COYLLOR ÑAUI, ACHIRA y el CORCOVADO y la otra criada, todos vestidos de negro” (p.250); posteriormente, Coyllor Ñauí y Cori Umiña tienen una conversación en la que la primera trata de convencer a su hermana de que en tan pocos días no se puede tener un amor tan grande y que con su belleza y juventud es mejor que vuelva a revivir su corazón. Luego de esto, salen de escena. Entonces, aparece Yauri Ttitu, Quespillo y Nina Quiru, diciendo este último:

Ya he visto a la Princesa
de sus pesares, ahora,
con lágrimas me ha contado.
Y yo, apareciendo muy compasivamente,
he avivado su corazón. (p. 253)

De lo anterior se entiende que quien habló con Cori Umiña en la escena anterior era el mismo Nina Quiru, adoptando la figura de la hermana. No obstante, según la indicación que se da, es el personaje de Coyllor Ñauí quien entra realmente, por lo tanto, cuando Nina Quiru declara haber sido él quien habló con la princesa, se deja al descubierto cuál fue el mecanismo que se usó para el engaño, lo que habría tenido otro matiz si el escritor hubiera optado por acotar que el diablo salía disfrazado de mujer, ya que en ese caso, para los espectadores – y también los lectores – permanece dentro de la lógica de la historia y de lo que habría sido común en el teatro del Siglo de Oro español.

Por último, para comprender cómo funciona el concepto de mimesis en estas obras se debe tener en cuenta que lo que se analizará no guarda relación con una búsqueda de elementos que sean ajenos a lo real, ya que el enfoque está dado por el modelo de verosimilitud de esta época y lo que aportan estas obras para transformarlo o hacerlo propio. Lo anterior cobra relevancia puesto que la presencia de ángeles en las obras áureas era común, por lo que esto es apropiado en *Usca Paucar* y *El pobre más rico*, debido a la aparición del Demonio y el Ángel, ya que pertenece a una larga tradición donde se presenta la lucha entre San Miguel y Lucifer. A pesar de ello, lo destacado es que se asimiló al contexto cultural y social andino, lo que aún se conserva “en la Diablada de Oruro (Bolivia) y los Saqras de Paucartambo (Cuzco, Perú)” (Gisbert, 1999, p.3). A esto se agrega que los *Saqras* o diablos también tenían sus propias danzas, en que el guía era acompañado de siete servidores que representaban los pecados capitales (p.9). En consecuencia, el desarrollo de una mimesis productiva en los dos textos de temática religiosa se relaciona con el modo en que logran intensificar las características de estas dos fuerzas antagónicas. Por ejemplo, en *El pobre más rico* entra Nina Quiru buscando a Yauri Ttitu, y se encuentra con Quespillo:

QUESPILLO
¿Qué fuego es esto,
Cornudo; que vomitas fuego? (...)
¡Qué calor. Me estás achicharrando! (...) (pp.296-297)

Se propone aquí que el personaje lance fuego por su boca, lo que implica necesariamente un pensamiento por parte del escritor que expande los límites de una reproducción pasiva de la figura del demonio. De la misma manera, lo ya expuesto sobre

la posesión que Nina Quiru tiene del cuerpo de Cori Umiña enseña el juego de apariencias y engaños del que sería capaz el diablo, entregando así una imagen todopoderosa de él, aunque falle frente a la presencia de la Virgen.

Conclusiones

A partir de las diferentes categorías analizadas anteriormente, se evidencia que la teatralidad en las dos obras se sustenta en las convenciones compartidas con el público. La primera es que lo dicho por los personajes construye aquello que no se puede presentar al espectador visualmente. De esta manera, la palabra se constituye como un elemento esencial que posee el poder de hacer existir el todo que rodea al personaje, para así dar vida a un espacio que, en ausencia de un gran aparato escenográfico, se sostiene gracias al diálogo. Se confía en los conocimientos de quienes asisten y en su capacidad de crear imágenes propias derivadas de las vivencias personales, por lo tanto, no hay una saturación de los sentidos ni tampoco se intenta que todos experimenten de la misma manera el espectáculo.

Ahora bien, aunque es indudable que no solo este teatro hace uso de la palabra en este sentido, facilita sin duda los modos en que se revela el artificio. Así, el juego del demonio con sus apariencias y engaños está respaldado por la certeza de lo escuchado, en que si el personaje afirma que aquello ha ocurrido, entonces así se acepta. Además, se confirma que probablemente no era necesario indicar salidas o entradas de los personajes para justificar el transcurso del tiempo y un cambio de espacio, o argumentar la presencia del ángel y los demonios, la voz de María o la humanización de su imagen, porque dentro de los conocimientos compartidos que se tenían sobre una representación se entendía que no era la realidad lo que se estaba viendo, lo cual es significativo para la existencia de teatralidad y en derivación, de las características que la mimesis adquiere en las obras.

Esta última se muestra productiva en varios momentos pues el concepto de verosimilitud entendido en esa época, siendo una tercera convención, admitía aquella posibilidad, pero no hay que obviar el hecho de que se precise de una mimesis imitativa para contener el objetivo al que apuntan estas obras, esto es, mostrar las consecuencias de la conquista desde sus inicios, lo que trae como resultado la caída en tentación para recuperar lo perdido, lo que permite exhibir la intervención celestial y por ende, la enseñanza religiosa. Por lo mismo, el artificio que nunca se ostenta se relaciona con los actores, ya que estos de ningún modo dejan sus personajes para revelarse como tales, sin embargo, que se refiera el uso de máscaras por parte de los demonios o la imitación de un otro por Quespillo, deja en evidencia que la teatralidad en el ámbito de los personajes se vincula con su constitución como tales y las características que los definen.

Asimismo, también en la puesta en escena se integra música y danza, de las diversas formas ya mencionadas, lo que implica la recuperación de sus tradiciones y de las manifestaciones artísticas producidas antes de la conquista. Por cierto, para un estudio posterior, sería interesante conocer cómo era la preparación de los músicos, las mujeres del inca o los bailarines que salían a escena, es decir, si eran los mismos que cumplían aquella función en las cortes, si eran actores destinados a esos personajes o si con el tiempo se fue aprendiendo la labor, traspasándose el cargo. Por ello el contexto en que surgieron cobra tal importancia, ya que se confirma que la presencia de todos estos elementos involucra, en primer lugar, el deseo por reafirmar su cultura frente al proceso, no tan solo de “extirpación de idolatrías”, sino de sus quipus, danzas y cantos.

En cuanto a la temática de ambas, el hecho de que se asocie a sus protagonistas con una imitación de Fausto parece excesivo, ya que en toda sociedad existen referentes culturales asociados con las figuras del bien y del mal, y por lo mismo, se establece la posibilidad de tentación. Más aún, en consideración a que los incas creían –y aun lo hacen– que el cosmos se dividía en dos y que estos opuestos eran complementarios, es claro que también estas dos fuerzas debían formar parte de su cultura.

En definitiva, se observa que la teatralidad de estas obras conjuga elementos multidisciplinarios, como la música y las danzas propias de su tradición. Estas características, en conjunto con todo lo señalado, instalan a estas obras y al teatro al que pertenecen, como producto de un trabajo artístico que posee su propia originalidad y precedentes, que es capaz de asimilar nuevas formas, pero que no se construye como duplicado, como un anexo a la historia social o como propaganda religiosa, sino como parte de una producción teatral de mentes conscientes y creadoras.

Asimismo, las convenciones presentes en cada época crean una noción de verosimilitud que abre un abanico de posibilidades que escapa de la lógica de perfectibilidad de la puesta en escena, integrando, de esta forma, al público. Por ende, es comprensible que el cambio en lo que se entiende por teatralidad en cada cultura parta por los sujetos y las variadas circunstancias que los rodean, siendo esto un punto trascendental para el teatro colonial en quechua, en el cual se manifiesta un interés por consolidar un espíritu artístico que aúne a su pueblo conservando en los suyos las experiencias vividas desde que los españoles desembarcaron en sus costas, a la vez que se integran los elementos teatrales hispánicos para dar paso así a la creación de una tradición teatral que se consolide teniendo en perspectiva lo que fueron y lo que tuvieron que empezar a ser.

Referencias Bibliográficas

- Anónimo. (1973). *Usca Paucar*. En J.Cid y D.Martí (comp.). *Teatro indoamericano colonial*. Madrid: Aguilar.
- Aracil, B. (2008). Predicación y teatro en la América colonial (a propósito de *Usca Paucar*). En I. Arellano y J. Rodríguez, (Eds). *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp.119-143). Pamplona: Universidad de Navarra.
- Balta, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Blanco, F. y Espezel, A. (1982). Dos dramas quechuas sobre el patrocinio que la Santísima Virgen María dispensa a los pecadores. *El pobre más rico y Usca Paucar*. *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, (40), 178-203. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2709687>
- Centeno de Osma, G. (1973). El pobre más rico. En J. Cid y D. Martí (Comp.). *Teatro indoamericano colonial*. Madrid: Aguilar.
- Chang-Rodríguez, R. (1992). Salvación y sumisión en el *Usca Paucar*, un drama quechua colonial. *Revista de estudios hispánicos*, (19), 357-382.
- Cornago, O. (2005, agosto). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de fondo*. *Revista de teoría y crítica teatral*, (1) 1-13. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- García-Bedoya, C. (2000). *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: UNMSM.
- Gisbert, T. (1999). El control de lo imaginario: teatralización de la fiesta. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. (pp. 237-256). La Paz: Plural.
- Henríquez Ureña, P. (1978). Caminos de nuestra historia literaria. El descontento y la promesa. En A. Rama y R.Gutiérrez (Eds.). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lara, J. (1989). Estudio preliminar. *Tragedia del fin de Atawallpa. Atau Wallpaj p'uchukakuy ninoa wankan*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Martínez, M. (2007). Teatralidad colonial en los Andes centrales. *Cátedra de Artes*, (4), 29-42.
- Meneses, T. (1983). *Teatro quechua colonial*. Perú: Edubanco.
- Millones, L. (1992). Breve historia del teatro andino colonial. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Horizonte.
- Noriega, J. (1993). El quechua: voz y letra en el mundo andino. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 37, 279-301. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/4530651?seq=1#page_scan_tab_contents
- Pacheco, A. (2004). *Literatura quechua: teatro (Perú y Bolivia)*. Santiago: Madrigal.
- Toro, C. (2009). *Introducción a la historia de la literatura peruana: de los Incas a la época contemporánea*. Lima: A.F.A.