

Mito e Historia en *El grito de la serpiente*, de Sergio Arrau*

RESUMEN

El presente artículo propone un análisis de la pieza *El grito de la serpiente* del autor teatral chileno-peruano Sergio Arrau. Se pretende exponer una lectura de la relación que el dramaturgo establece con el Túpac Amaru II, personaje precursor de la independencia latinoamericana. El texto dramático será abordado como un cuestionamiento respecto de las narrativas que buscan dar cuenta de la historia.

Palabras clave: Teatro Peruano – Sergio Arrau – Teatro Histórico

ABSTRACT

This work pretends to analyse the play *El grito de la serpiente* (*The shout of the Snake*) written by chilean-peruvian author Sergio Arrau. The main goal is to expose a point of view of the relationship between the play writer and *Tupac Amaru II*, leader of the earlier Latin-American independence cause. The text will be read as a problematization respect the narratives that tend to talk about History.

Palabras clave: Peruvian Theatre – Sergio Arrau – Historic Theatre.

alphaguerrero@gmail.com

El dramaturgo Sergio Arrau nació en Santiago de Chile el 18 de abril de 1928. Estudió en el Liceo Alemán de esta ciudad. Ya como universitario, inició estudios en Derecho, Arquitectura, pero se graduó en Pedagogía y se especializó en Geografía e Historia. Posteriormente, realizó estudios en Actuación y Dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Se estableció en Lima, Perú, donde llegó en 1954, como profesor invitado en la Escuela Nacional de Arte Escénico, ENAE (hoy ENSAD).

Volvió a Chile en la segunda mitad de la década del sesenta. Participó como autor y director de teatro en la campaña electoral de la “*Unidad Popular*” (UP) que culminó con la elección de Salvador Allende como presidente de la república. El apoyo que brindó a dicha agrupación política se prolongó durante el tiempo en que ésta se mantuvo en el poder. Los textos que el dramaturgo produjo para aquellas jornadas forman un conjunto de obras que él mismo llama “*Teatro Upeliento*”¹. A poco más de un año del golpe militar encabezado por el dictador Augusto Pinochet, Arrau volvió al Perú donde continúa su trabajo como docente, escritor y director teatral.

Sergio Arrau recuerda la anécdota que le permitió reparar en una cuestión relacionada con su nacionalidad². Ya fue referido que durante cinco décadas fue profesor de lo que hoy es la *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú*, pero también ha trabajado como docente en el *Teatro de la Universidad Católica del Perú* en repetidas ocasiones. Para su sorpresa percibió que, mientras en la biblioteca de una de esas instituciones sus piezas aparecían entre el Teatro Peruano, en la otra estaban clasificadas como Teatro Chileno. Entonces, cuenta él, se encontró en un “impase límite”. Así descubrió el espacio de la frontera. En correspondencia electrónica, el dramaturgo lo expone así: “*En cuanto a lo de fronterizo (que suena mal psicológicamente, porque el término lo sitúa a uno bordeando, cariñosamente, al "tontito" y, despectivamente, al imbécil), se debe a que no soy chileno ni peruano, sino chiruano, un tipo de la frontera ...*”³

La frontera en que se coloca Arrau le permite también una posición peculiar en lo referente a las relaciones peruano-chilenas, marcadas por la guerra ocurrida entre los dos países entre

¹ *Upelientos* eran los partidarios de la Unidad Popular. Eran llamados así por sus opositores. Según el propio Arrau, la expresión *rotos pelientos* se usó desde tiempos remotos para designar a lo que se consideraba la hez de la sociedad.

² Entrevista realizada en abril de 2006.

³ ARRAU, Sergio. **Re: outra resposta.** alphaguerrero@yahoo.com Junio, 3, 2008.

1879 y 1883. La derrota del Perú colocó en evidencia la fragilidad de su proyecto de nación y la solidez de las ideas republicanas en Chile⁴. Pero, la frontera en la que se sitúa el dramaturgo no se restringe a lo territorial. Él crea un gentilicio para afirmarse y se declara *Chirvano*. Así manifiesta más de una transgresión: del idioma, de los límites territoriales, de la nacionalidad, de la noción de patria, y de las narrativas elaboradas como instrumentos del poder. No sorprende entonces que sea justamente una acción rebelde lo que inspiró al autor de esta obra. Entre 1980 y 1982 Sergio Arrau escribe su *Tríptico de Túpac Amaru*, una trilogía de piezas teatrales que continúa siendo re escrita por el autor quien la presenta como una obra teatral compuesta de tres partes: La primera trata de la acción de Túpac Amaru, descrita como “gesta” y “sacrificio”; la segunda habla de una mujer de hoy que se transforma en otras dos del pasado: una es la esposa del rebelde y la otra es La Perricholi, la famosa amante del Virrey Manuel Amat. Estas últimas que vivieron en la misma época y tenían casi la misma edad, al parecer nunca se conocieron. La pieza tercera cuenta el drama Fernando, hijo menor de Túpac Amaru. Debido a su corta edad no fue condenado a muerte junto a su familia luego de sofocado el levantamiento que encabezara su padre. Sin embargo, y por El simple hacho de ser hijo del líder insurgente fue condenado al exilio en una prisión de Sevilla. El dramaturgo añade que, aunque cada pieza se pueda representar de manera independiente, “(...) el total conforma una mirada unitaria y amplia del suceso histórico” (ARRAU:312). Así, enfatiza que la autoría constituye un punto de vista y un diálogo. El presente trabajo pretende indagar lo que Arrau tiene para decir a partir de su encuentro con Túpac Amaru II.

La imagen más frecuente del personaje precursor de la independencia hispano-americana José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II (1741-1781) es la de un rebelde mestizo que luchó por liberar al Perú de la dominación española, dueño de extraordinarias voluntad y fuerza física, e inspirado por la divinidad de sus antepasados Incas.

La documentación de la rebelión que encabezó en 1780 fue elaborada por las autoridades coloniales durante el proceso que lo juzgó y lo condenó a muerte por conspirar contra la autoridad del rey de España sobre el virreinato del Perú. Se puede considerar que la argumentación de la acusación constituye una narrativa que, por el hecho de haber sido

⁴ Sobre ese particular se recomienda: Mc EVOY, Carmen. *La República peregrina: hombres de armas y letras en América del Sur. 1800-1884*. Lima: IEP-IFEPA, 2007.

elaborada por los detentores del poder político, se tornó la versión oficial. Los anales de dicho proceso se tornaron registro dentro de una noción de historia que forma parte de un proyecto político. Ya en épocas posteriores a 1824, año en el que se consolida la emancipación peruana, Túpac Amaru será considerado precursor de la independencia dentro de otra narrativa en cuya construcción se repite el mecanismo de legitimación. Eso permite afirmar un concepto de Historia que se manifiesta como discurso en el cual se institucionalizan relaciones de poder.

José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II: Un nombre, múltiples cuestiones

Actúan dos actrices y tres actores en un inicial escenario vacío al que se le irán agregando elementos escenográficos que se requieran. Vestuario y accesorios según las necesidades, pero siempre simples y significativos.

Ingresan las actrices y los actores 1 y 2. Posteriormente lo hará el actor 3 que simula llevar las manos atadas.

ACTOR 1.- Nombre. (PAUSA).

ACTOR 2.- Diga su nombre. (PAUSA).

ACTRIZ 1.- ¿No oye?

ACTRIZ 2.- ¿Está sordo?

ACTORES 1 Y 2.- ¡Nombres y apellidos!

ACTOR 3.- José Gabriel Condorcanqui Noguera. (PAUSA).

(ARRAU 315)

El grito de la serpiente comienza indicando que los actores, sólo diferenciados por números, ingresan en un escenario vacío y que uno de ellos deberá simular traer las manos atadas. El dramaturgo Sergio Arrau evidencia, desde el inicio de la pieza, el carácter narrativo de la misma y delata la escenificación de un interrogatorio en el que lo primero en ser preguntado es el nombre. Como primera respuesta se tiene el silencio de la pausa.

El poder de los interrogadores es mostrado en la delimitación mediante la cual es exigida la presentación de sí mismo: su nombre de bautizo, el nombre con el que será reconocido dentro del orden social de la que forma parte. Así, se escenifica el interrogatorio de José Gabriel Condorcanqui Noguera por las autoridades coloniales.

El movimiento de preguntas y respuestas que constituye el interrogatorio sirve para establecer la definición necesaria para el juicio que seguirá: el interrogado es un ser inscrito

en la sociedad colonial cuyo orden transgredió y por cuyas autoridades deberá ser castigado.

ACTOR 1.- Dónde nació.
ACTOR 3.- En el pueblo de Surimana, provincia de Tinta.
ACTOR 2.- Edad.
ACTOR 3.- Treinta y ocho años.
ACTRIZ 1.- ¿Casado? (ACTOR 3 AFIRMA).
ACTRIZ 2.- ¿Con quién?
ACTOR 3.- Con Micaela Bastidas Puyucahua.
ACTRIZ 1.- ¿Hijos?
ACTOR 3.- Tres.
ACTRIZ 2.- Nombres.
ACTOR 3.- Hipólito, Mariano y Fernando.
ACTOR 1.- Ocupación.
ACTOR 2.- Oficio o profesión.
ACTOR 3.- Cacique de Pampamarca, Tungasuca y Surimana. (PAUSA).
ACTOR 1.- Por qué lo han traído aquí.
ACTOR 2.- De qué se le acusa. (PAUSA).
ACTRIZ 1.- Se le acusa de haberse rebelado, desconociendo la legítima autoridad de Su Majestad el rey Carlos III.
ACTRIZ 2.- Debido a ello ha sido causante de muchas muertes y robos en el Virreinato del Perú.
ACTOR 1.- ¡Ah! Es un rebelde.
ACTOR 2.- Un traidor.
(ARRAU 316)

En esta escena es posible verificar que el autor expone un procedimiento cuya finalidad es establecer una relación entre acusador y culpable: el interrogatorio es presentado como un instrumento para configurar la posición del acusado. Se puede apreciar cómo los interrogadores comienzan con preguntas y culminan con una afirmación. Nótese el recurso empleado por el autor para enfatizar la actitud de los acusadores: después de la primera pausa no se encierra ningún parlamento entre signos de interrogación. Más que de un proceso de búsqueda, la escena muestra la aplicación de un mecanismo de producción: en este caso lo que se produce es un culpable.

La agresión es enfatizada mediante el ritmo propuesto por el autor en la secuencia de adjetivos lanzados. La violencia de la escena se configura tanto por el significado como por la sonoridad de los epítetos.

ACTOR 1.- Sedicioso.
ACTOR 2.- Asesino.
ACTRIZ 1.- Ambicioso.
ACTRIZ 2.- Criminal.

ACTOR 1.- Quiere separar al Perú de España.
ACTOR 2.- Busca la independencia de las colonias.
ACTRIZ 1.- Intenta hacerse dueño de estas provincias.
ACTRIZ 2.- Quiere ser nombrado rey.
(ARRAU 317)

En una sociedad organizada mediante el ejercicio de un poder vertical, es posible, como fuera anotado, construir un acusado: José Gabriel Condoranki Noguera es tratado como súbdito del rey de España culpable de subversión contra éste. Sin embargo, la situación se subvierte cuando el interrogado se proclama el Inca Túpac Amaru II “*ACTOR 3.- (LEVANTA LOS BRAZOS, COMO ROMPIENDO LAS CADENAS). ¡Sí, yo! ¡Soy el Inca Túpac Amaru II! (LOS 4 ACTORES LO MIRAN CON TEMOR Y SALEN.*”(ARRAU:318). Al llamar a sí mismo por otro nombre, se establece un embate que es pertinente leer a partir de las relaciones coloniales.

El sociólogo peruano Aníbal Quijano argumenta que el proyecto de dominación colonial se legitimó sobre la base de un discurso justificador que precisó establecer categorías estáticas para explicar una pretendida naturalidad en las relaciones de poder. Dichas categorías estarían basadas en un proyecto de modernidad que acabó imponiéndose en la Europa del siglo XVI.⁵ La consolidación y difusión de lo que él denomina racionalidad instrumental proporcionó el arsenal ideológico tanto para la preservación de la dominación cuanto para la justificación de la conquista y posterior colonización. Estaba siendo creado, a partir de la separación sujeto-objeto, un Otro, un ajeno y, desde el punto de vista del pensamiento europeo, un Inferior dentro de una supuesta línea de evolución.

Ese pensamiento hegemónico va a ser cuestionado por Arrau, precisamente, problematizando una categoría propia a esa lógica, esta es el mestizaje. Dicha cuestión, vista como noción problemática aparecerá en la discusión que constituye la pieza: ser

⁵ Quijano identificará en el proceso de producción de la modernidad dos significados para la idea de racionalidad que le es propia: una que en los países del norte europeo o sajones se vinculaba con lo que reconoce como razón instrumental: una relación entre fines y medios. Así, lo racional es lo útil, y la utilidad adquiere su sentido a partir del poder. Y otra racionalidad cuya idea predominante está constituida en el debate sobre la sociedad, vinculada a la definición de las finalidades. Esas son, justamente, las relacionadas con la liberación de la sociedad de las formas de desigualdad, arbitrariedad y despotismo. Esto es: contra el poder. Esa modernidad es entendida como una promesa de existencia social racional, como una promesa de libertad, equidad, solidaridad, y mejora de las condiciones materiales de tal existencia social. Eso será reconocido como razón histórica y fue difundida en los países del sur Europeo. Pero la modernidad histórica estaba relacionada con la colonización de América desde sus inicios. A eso se suma el hecho de que fue la razón instrumental la que acabó por imponerse con la expansión del imperio británico. De este modo, la modernidad fue asociada a esa racionalidad, la instrumental. Según el sociólogo, sería esa específicamente, la que se encontraría en crisis. (QUIJANO, Aníbal. *Lo Público y lo Privado*).

mestizo no se presenta como una síntesis superadora de dos instancias anteriores, sino como un problema, es un no ser alguien para el otro, pero también ser otro para sí mismo⁶. El Túpac Amaru, propuesto por el autor teatral, se encuentra en una encrucijada debido a que es atravesado por formas de pensamiento que se encuentran, colisionan y se relacionan en su subjetividad: una viene de su educación europeizada, y otra de su linaje Inca.

ACTRIZ 1.- Descripción de los que lo conocieron:

ACTOR 2.- Era hombre de un metro sesenta de alto, delgado de cuerpo, con una fisonomía buena de indio: Nariz aguileña, ojos vivos y negros, más grandes de lo que por lo general los tienen los naturales.

ACTOR 3.- (CON ACENTO ESPAÑOL). Era hombre de mediana estatura, esto es, más pequeño que alto, reforzado y algo carnudo, aunque con proporción muy regular, muy blanco para ser indio, pero poco para español.

ACTOR 1.- En sus maneras era un caballero. Un cortesano. Se conducía con dignidad con los superiores y con formalidad con los aborígenes. Hablaba a la perfección la lengua española y con gracia especial la quechua.

ACTRIZ 1.- Vivía con lujo, y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país y algunas veces de un capellán.

(ARRAU 320)

La propia descripción física citada ya encierra una noción de mestizo que no se restringe a las características fisonómicas. Ella fluye por las oralidades de los actores y deja ver que el punto de vista a partir del cual fue elaborada es la del europeo (nótese el acento español indicado en la didascalía): una visión euro centrada construida por negación.

Al escenificar un conflicto provocado por diversas ideas sobre palabra “mestizo”, la pieza coloca de manera tensa nociones, cuestiones y sentimientos problemáticos que acompañan el debate y el imaginario a partir del suceso de la conquista,

ACTOR 2.- José Gabriel solía usar casaca con broches de oro y pantalón de terciopelo de Flandes, medias de seda, zapatillas con hebilla de oro...

ACTOR 3.- ¡Pero aunque la mona se vista de seda...! Por más que pareciera, o quisiera parecer español, no era más que mestizo. Por consiguiente: Un resentido social, ya que por muy cacique que fuera era menospreciado por los dominadores.

ACTRIZ 1.- Falso. José Gabriel asumía su mestizaje con orgullo.

ACTOR 3.- ¿Con orgullo? A la fuerza, ya que no tenía más remedio. Vistiendo con lujo trataba de disimular su aspecto indígena. Como aquellos que usan mucho perfume para disimular el mal olor.

⁶ (Mestizos)... hijos de la conquista, jóvenes a los que por padre y madre correspondía una situación de privilegio y cuando menos expectante, terminaron rechazados por los españoles cuando éstos deciden organizar sus familias, acabar con el concubinato y reemplazar a las mujeres indias por españolas; para sus madres (indias, *aclaración nuestra*), esa primera generación traía el recuerdo de la derrota y el menosprecio por la presunta violación. ... En ellos la identidad era un problema demasiado angustiante. ... Personajes como éstos alentaron a Titu Cusi y es posible que asistieran, desesperanzados, a la muerte de Túpac Amaru I.”(FLORES GALINDO 40)

ACTRIZ 1.- José Gabriel no necesitaba disimular nada. Él era legítimo descendiente del último Inca: don Felipe Túpac Amaru.

ACTOR 3.- Puede ser. Pero a él le interesaba más el título español de Marqués de Oropesa

ACTRIZ 1.- Título que le correspondía, por lo demás.

ACTOR 3.- Pero que no estaba legitimado. Con regalos y sobornos trató inútilmente de reivindicarlo con las autoridades en Lima, sin conseguirlo. Este fracaso terminó por hacer de él un resentido.

(ARRAU 320)

El Actor 3 establece una asociación entre resentimiento y raza dominada al hablar del sentimiento que el menosprecio del blanco-europeo-dominador provocaría en el indio. Ya para la Actriz 1, el mestizaje sería motivo de orgullo. Más importante que la información sobre el personaje histórico, es la tensión entre los actores.

El parlamento del Actor 3, puede ser abordado a partir de las reflexiones de Aníbal Quijano para quien la idea de “raza” sirve al sistema de dominación social que clasifica a la población del planeta y funciona como uno de los ejes alrededor de los cuales se estructura el actual patrón de poder mundial⁷. Aquí, Arrau aborda el asunto de la relación entre trazos raciales y posición económica en la sociedad peruana, pues, si bien desde la derrota de Túpac Amaru hasta mediados del siglo XX los trazos físicos europeos eran asociados a prestigio social y poder económico, eso ha cambiado en las recientes décadas en función de la migración hacia Lima por parte de personas del interior del país.

Desde la década de 1950 en adelante, sucesivas *oleadas migratorias*, para emplear el término del sociólogo peruano José Mattos Mar, transformaron la configuración social y étnica de la capital. Ese fenómeno fue llamado *desborde popular*⁸ por el estudioso. La

⁷ En el sub-capítulo *Colonialidad del actual Patrón de Poder*, Quijano afirma que “consiste, en primer término, en la asociación estructural de dos ejes centrales: Un nuevo sistema de dominación social que consiste, ante todo, en la clasificación social universal y básica de la población del planeta en torno a la idea de *raza* y respecto de la cual se redefinen todas las formas de dominación previas, en especial el modo de control del sexo, de la intersubjetividad y de la autoridad. Esta idea y la de clasificación social en ella fundada (o “racista”), fueron originadas hace 500 años junto con América ... Desde entonces, en el actual patrón mundial de poder impregnan todos y cada uno de los ámbitos de la existencia social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación social, material e intersubjetiva ... (QUIJANO, *Colonialidad del Poder* 53).

⁸ En el ensayo, o sociólogo afirma que el “desborde” ha inundado todas las esferas de la vida ciudadana: la escena urbana, el espacio nacional así como las nuevas estrategias simbólicas y estéticas elaboradas a partir del desborde. Así, apunta para lo que él llama Nueva Identidad en formación. Esa expresión se refiere a la redefinición de relaciones sociales en la capital del país debido a las estrategias operadas por esos otros elementos sociales en las condiciones que les son impuestas por el orden encontrado y dentro del cual construyen un espacio y afirman una presencia.

noción de mestizaje como simple suma de características físicas o de etnias se presenta como incapaz de dar cuenta de las tensiones producidas por tales transformaciones.

Muchos de esos migrantes llegaron a la ciudad como fuerza de trabajo y consiguieron, paulatinamente, ascender socialmente y adquirir gran poder económico. En la capital del país, empresarios emergentes con rasgos físicos más próximos al indígena hacían fortuna y consolidaban su nueva posición.⁹ Si el simple hecho de llevar vestidos finos y sofisticados constituye para la subjetividad del Actor 3 una subversión ofensiva, se debe a que él sólo puede ver la invasión del lugar privilegiado de los dominadores, dominación que se encontraría fuertemente vinculada a la raza.

Resulta de interés para el presente estudio lo que podría llamarse de cambio en los rasgos fisionómicos de las personas de sectores acomodados de la sociedad peruana en las décadas recientes. El Actor 3, en la escena citada líneas arriba, estaría dando cuenta del impase descrito por el psicoanalista peruano Jorge Bruce (102) mediante la oración: “la plata blanquea, *ma non troppo*”. Más aún, el uso del término *resentido social* por parte del Actor 3, para continuar la descalificación del insurgente, parece cancelar cualquier posibilidad de encontrar en el mestizaje una instancia integradora. En referencia a tal expresión, tan presente en el hablar cotidiano en el Perú, Bruce¹⁰, fuera de las interpretaciones posibles que esta pudiera tener, apunta para el hecho de constituir uno de los sentimientos más intensos en los vínculos sociales de los peruanos. Encuentra también coherencia entre ese sentimiento en una Historia marcada por la desigualdad y la injusticia.

Pero, el mestizaje como un problema estaría presente también en la manera como Túpac Amaru se propone como soberano:

ACTOR 1.- Este documento estaba en su bolsillo al momento de ser capturado; “Don José Primero por la gracia de Dios, Inca, Rey del Perú, Santa Fe, Quito, Chile, Buenos aires y Continentes de los Mares del Sur, Duque de la Superlativa, Señor de los Césares y Amazonas, con dominio en el Gran Paitití, Comisario y Distribuidor de la Piedad Divina por erario sin par” etc, etc. ¿Qué es esto? Parece la proclamación de un orate. Este tipo está loco. (ARRAU 318).

⁹ El economista Hernando de Soto en *El otro Sendero* apunta para la eficacia de las estrategias aplicadas por migrantes desempleados en Lima. En un proceso que describe como liberalismo capitalista espontáneo destaca la formación de empresas exitosas, y enfatiza que su éxito fue posible por la mínima interferencia del Estado.

¹⁰ “En la medida que el resentimiento proviene de la envidia, y esta es una manifestación de la pulsión de muerte, se engrana en la trampa de la compulsión de la repetición. En dicho esquema se congelan los afectos, se instala la inercia psíquica ... y el tiempo se estanca”

El personaje se proclama José I y se asume en dos instancias: *Inca, Rey*. No se pretende una síntesis, sino la afirmación, mismo tensa, de dos referencias. Su autoridad es legitimada “por la gracia de Dios” y por el dios andino, ya que *inca* significa, precisamente, hijo del sol. La nota referida en la escena fue encontrada en su bolsillo por las autoridades del virreinato y utilizada durante el juicio al rebelde. Arrau enfatiza la doble afirmación en el parlamento del personaje luego del gesto de romper las cadenas¹¹. Mediante El idioma español llama a sí mismo Inca y asume un nombre que, siendo suyo, lo vincula con su antepasado, el rebelde Túpac Amaru I, último Inca de Vilcabamba. En la identificación de sí mismo como continuador de un linaje, se vale de la nomenclatura usada por los soberanos europeos homónimos y pertenecientes a la misma dinastía, el ordinal “II”.

Luego de una transición musical para el cambio de escena, convención adecuada a una estructura narrativa, se contextualiza la rebelión con diálogos dirigidos a la platea en una escena ágil y de contornos metalingüísticos, en la cual se contraponen el llamado Siglo de las Luces con la limitada capacidad del equipo de iluminación.

EL ACTOR 2 TOCA UN MINUET QUE ENTRAN BAILANDO LAS PAREJAS –
ACTRIZ 1 CON ACTOR 1 Y ACTRIZ 2 CON ACTOR 3).
ACTRIZ 1.- (BAILANDO). Época: siglo XVIII.
ACTRIZ 2.- (BAILANDO). El Siglo de las Luces.
ACTOR 1.- (MIRA HACIA ARRIBA). No hay muchas, que digamos.
ACTOR 3.- El teatro está mal equipado.
ACTRIZ 2.- Luces de la inteligencia y del razonamiento, se entiende.
(ARRAU 318-9)

En el comentario corto y punzante la declaración de la Actriz 2 Arrau estaría cuestionando la racionalidad euro-centrada y hegemónica. Este parlamento adquiere mayor fuerza cuando se enfatiza que se trata de América del Sur.¹² Así, la precaria iluminación del

¹¹ Vide trecho citado en página 6

¹² En las palabras de Quijano: “Sugiero que hay también una estrecha asociación de América Latina en la etapa de cristalización de la modernidad, durante el siglo XVIII, en el movimiento llamado de la ilustración o Iluminismo. Durante ese período, América no fue solamente receptora, sino también parte del universo en el cual se producía y se desarrollaba el movimiento, porque éste ocurría simultáneamente en Europa y en América Latina colonial. Esa producción del movimiento de la Ilustración simultáneamente en Europa y en América, puede verse, en primer término, en el hecho de que a lo largo de ese siglo, los estudios, las ideas y conocimientos que emergían como la Ilustración, se forman y difunden al mismo tiempo en Europa y en América. ... al mismo tiempo; circulan las mismas cuestiones de estudio y los mismos materiales del debate y la investigación; se difunde el mismo espíritu de interés en la explotación de la naturaleza, con los mismos instrumentos del conocimiento. (QUIJANO, *Modernidad y utopía* 13)

teatro sirve para, a partir de una broma, establecer el contexto material desde el cual el autor busca dar otras luces sobre las relaciones políticas, sociales, económicas y personales teniendo como punto de apoyo un posicionamiento crítico sobre la situación de colonialismo y sus múltiples formas de acción.

Si bien existió, como fue percibido y demostrado por Quijano, un desarrollo latinoamericano de las ideas de la Ilustración, un movimiento de la modernidad que fue simultáneo en América Latina y en Europa, en la parte del continente en que se da la acción de la pieza éste fue contradictorio. La modernidad en la América hispánica es utilizada como ideología legitimadora de prácticas políticas que contradicen su discurso. Las instituciones sociales y políticas controladas por las autoridades coloniales ejercen su poder de modo conservador. Desde finales del XVIII y del XIX, en América Latina, la modernidad vive como consciencia intelectual, pero no como experiencia social cotidiana. Bajo el imperio de la racionalidad instrumental, la modernidad será travestida con el nombre de Modernización en los países que sufren el dominio de las potencias euro-norteamericanas. La Modernización no sería otra cosa si no la adecuación de las realidades subalternas a los intereses de los estados dominantes y su discurso, el poder de la tecnología.¹³

La referencia a las condiciones materiales del teatro instala, en clave de humor y sin ningún trazo de lamento, la crítica de una modernidad, en la cual la carencia de medios y artefactos “modernos” deflagra la letanía del atraso para indicar que la precariedad de recursos tecnológicos es una condición de inferioridad. Pero esta condición sólo existe dentro de la dicotomía moderno-atrasado. Arrau estaría apuntando para una vía diferente: caminos pueden ser construidas bajo otra luz, que abran posibilidades y preguntas cuando no hay más una fe ciega en el mito de la suficiencia de la ciencia y en la tecnología; lo que

¹³ “La imposición de la hegemonía británica, desde fines del Siglo XVIII y durante todo el Siglo XIX, significó también la hegemonía de las tendencias que no podían concebir la racionalidad de otro modo que como arsenal instrumental del poder y de la dominación. La asociación entre razón y liberación quedó oscurecida, de ese modo. La modernidad sería, en adelante, vista casi exclusivamente a través del espejo de la “modernización”. Esto es, la transformación del mundo según las necesidades de la dominación. Y específicamente, de la dominación del capital despojado de toda otra finalidad que la acumulación.” (QUIJANO, *Modernidad y utopía* 53).

se verifica en consonancia con las posibilidades vislumbradas por Quijano cuando señala las posibilidades de otra racionalidad fundamentada en dos herencias culturales.¹⁴

Del Mito a la Utopía: El Grito de Arrau

Resulta imposible referirse a un único mito relacionado al rebelde de Tungasuca¹⁵. El texto de Arrau puede ser leído como un dispositivo capaz de contraponer diversas versiones construidas sobre el hecho histórico: la rebelión de Túpac Amaru II. Si la intención del autor hubiera sido hablar sobre el personaje y su acción, la forma elegida habría sido la dramática, en una búsqueda más próxima al modelo aristotélico del héroe trágico en confrontación con una acción que pone a prueba sus fuerzas en una tensión progresiva hasta el momento clímax, cuando mediante la experiencia del reconocimiento y de la transformación, en el momento límite de su voluntad, tendría un nuevo conocimiento y las relaciones con su entorno establecerían un nuevo equilibrio. Arrau encuentra, en la forma narrativa, la más adecuada manera de expresarse y de contraponer diversas versiones y mitificaciones construidas a partir del personaje histórico. Como forma narrativa se entenderá una despreocupación con las unidades aristotélicas de espacio, tiempo y lugar, y permitir una comunicación directa entre actor y público.

La noción de mito con la que se trabaja en el presente artículo es la desarrollada por el semiólogo francés Roland Barthes para quien el mito sería, antes todo, un sistema de comunicación, un sistema semiológico, un mensaje. De acuerdo con esta línea de pensamiento, no habría mitos eternos. Incluso siendo duraderos, es la Historia la que transforma lo real en discurso. Así, el mito no surgiría de la “naturaleza de las cosas”, sino que sería una narración escogida por la Historia. La mitología sólo puede tener un fundamento histórico. En este análisis del texto de Arrau mitificación será entendida como

¹⁴ “Lo que en realidad propongo es que actualmente, en el seno mismo de las ciudades latinoamericanas, masas de dominados están constituyendo nuevas prácticas sociales fundadas en la reciprocidad, en su implicada equidad, en la solidaridad colectiva, y al mismo tiempo en la libertad de la opción individual y en la democracia de las decisiones colectivamente consentidas ... Se trata, hasta aquí, de un modo de rearticulación de dos herencias culturales. De la racionalidad de origen andino, ligada a la reciprocidad y a la solidaridad. Y de la racionalidad moderna primigenia, cuando la razón estaba aún asociada a la liberación social, ligada a la libertad individual y a la democracia, como decisión colectiva fundada en la opción de sus individuos integrantes. Se trata, pues, de la constitución de una nueva racionalidad...” (QUIJANO, *Modernidad y utopía* 68)

¹⁵ Tungasuca es la demarcación territorial de la cual Condorcanqui era cacique.

el proceso de elaboración de un mensaje. Es este proceso lo que el dramaturgo estaría cuestionando mediante su escritura.

La rebelión de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II contra la dominación colonial española fue un grito libertario en el agitado año de 1780, en el virreinato del Perú, y demostró la presencia de una memoria viva del pasado Inca. A propósito de este enfoque, la crítica chilena Nelly Richard (21) propone la cuestión de la memoria como una práctica: “‘practicar’ la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos; ‘expresar sus tormentos’ supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovedoras para que entren en relación solidaria con la liberación emocional del recuerdo”. Si la referida operación no fuera entendida como restringida al ámbito de la teorización intelectual, sino abarcara la elaboración y la interpretación de los saberes y narrativas que atraviesan las generaciones de una comunidad, en la búsqueda de un sentido en relación con el presente, entonces la reflexión de Richard podría ser aplicada al imaginario de las poblaciones indígenas en la colonia del Perú en el siglo XVIII. La memoria viva sería entonces una relación con el pasado así entendida.

Los ecos del llamado *Grito de Tinta* trascendieron el tiempo y se configuraron, posteriormente, en narraciones diversas, pero la rebelión de Túpac Amaru II también encontró un sentido en relación al legado presente en el imaginario indígena. Las significaciones al rededor de ese movimiento libertario no distinguen un punto de partida, sino que estaban presentes antes de su manifestación, durante su desarrollo, y continúan elaborándose hasta la actualidad.

En el siguiente trecho se anuncia una lucha e box que representará el enfrentamiento entre Túpac Amaru II y el Visitador General José Antonio Areche¹⁶ y que ocurrirá en una escena posterior.

ACTRIZ 1,- (COMO LOCUTORA DE BOX). En la esquina roja, con 65 kilos: El campeón de la justicia social...

¹⁶ Funcionario colonial nombrado por la corona española. Tenía gran autoridad y jurisdicción en las colonias. La credencial de su cargo era: José Antonio de Areche, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, del Consejo de S.M. en el Real y Supremo de Indias, Visitador General de los Tribunales de Justicia y Real Hacienda de este Reino, el de Chile y provincias del Río de la Plata, Superintendente de ellas, Intendente de Ejército, Subdelegado de la Real Renta de Tabacos, Comisionado con todas las facultades del Excelentísimo Señor Virrey de este Reino.

ACTRIZ 2.- Túpac Amaru II.
ACTRIZ 1.- O, lo que es lo mismo, Serpiente Centellante.
ACTOR.- ¿Qué?
ACTRIZ 1.- Túpac Amaru, nombre quechua; significa en castellano Serpiente Centellante o Resplandeciente. (TRAE UN PERCHERO O MANIQUÍ EN EL QUE ESTÁN UNA CASACA Y EL CLÁSICO SOMBRERO DE TÚPAC AMARU. APLAUSOS Y VÍTORES DE LOS OTROS ACTORES). Gracias. Gracias. (PASEA EL MANIQUÍ COMO SI ESTUVIERA EN UN RING Y LO DEJA EN EL CENTRO).
(ARRAU 319).

Luego, para enfatizar la carga emocional del combate, se cita un documento histórico: un pasquín publicado en la audiencia de Chuquisaca¹⁷:

ATOR 2.- “T”.
ACTOR 2.- “T”.
ACTRIZ 2.- T-anto daño penetrado.
ACTOR 2.- “Uve”.
ACTRIZ 1.- V-engarse a gusto cumplido-
ACTOR 2.- “P”.
ACTOR 3.- P-ues españoles han sido
ACTOR 2.- “A”.
ACTRIZ 1.- A-utores del mal causado.
TODOS.- TUPA.
ACTOR 2.- “M”.
ACTOR 1.- M-orirán con el soldado
ACTOR 2.- “A”.
ACTRIZ 2.- A-lcaldes, Corregidores,
TODOS.- TUPAMA.
ACTOR 2.- “R”.
ACTOR 3.- R-icos, pobres y oidores,
ACTOR 2.- “O”.
ACTOR 1.- O-no he ser Túpac Amaro.
TODOS.- TUPAMARO.
(ARRAU 322-3)

El referido texto anónimo y satírico expone claramente aquello que se esperaba de la rebelión y de su intención punitiva sobre los españoles. La violencia mencionada por Flores Galindo, en las manifestaciones populares andinas, puede ser encontrada en el pasquín. En el Perú, existen varias memorias históricas, en las palabras del referido sociólogo, en las que es posible distinguir una historia escrita por los académicos

¹⁷ La *Real Audiencia* era el máximo órgano de justicia creado en la Castilla Medieval. En las colonias españolas se encargó de velar por el cumplimiento de las leyes y aplicación del Derecho.

interesados por la investigación erudita, y una práctica histórica informal desarrollada por autodidactas del interior del país interesados en estudiar sobre su localidad y la memoria oral. En esta última, la memoria adquiere las dimensiones de mito. (FLORES GALINDO 19).

Lo que sigue en la pieza es la enumeración de los levantamientos que se dieron concomitantemente a la rebelión y que dan cuenta de la agitación política de la época:

ACTOR.- (COMO SERENO). ¡Ave María Purísima! ¡1780 ha llegado y...tormentoso! (LOS ACTORES SE DISPERSAN POR ENTRE EL PÚBLICO).

ACTRIZ 1.- (DESDE EL ESCENARIO). Solamente en el Virreinato del Perú se suceden los siguientes levantamientos. Enero:

ACTOR 1.- Conspiración en el Cusco.

ACTOR 2.- Movimiento arequipeño.

ACTRIZ 1.- Febrero:

ACTOR 3.- Estallido popular en Huaraz.

ACTRIZ 1.- Marzo:

ACTRIZ 2.- Estallido popular en Pasco y Sierra Central.

ACTOR 1.- Conmoción en La Paz.

ACTRIZ 2.- Inquietud revolucionaria en la Audiencia de Charcas.

ACTRIZ 1.- Abril:

ACTOR 3.- Alborotos en Cochabamba.

ACTRIZ 1.- Saltémonos al mes de Noviembre:

TODOS.- ¡Ah, Noviembre! ¡El mes de la gran rebelión! (ARRAU 324)

Una vez que el público conoce, de manera resumida y narrada en escena, las circunstancias objetivas que motivaron el levantamiento, Túpac Amaru que, interpretado por un actor que viste las ropas del maniquí, lanzará una arenga.

TODOS.- ¡Ya no se puede aguantar más!

ACTRIZ 1.- El 4 de noviembre de 1780, Túpac Amaru apresa al Corregidor de Tinta, Antonio de Arriaga, y después de un corto juicio lo manda ejecutar.

ACTRIZ 2.- ¡Qué bárbaro! (ACTOR 2 SE COLOCA SOMBRERO Y CASACA DE TÚPAC AMARU).

TODOS.- ¡Había comenzado el movimiento reivindicador del indio!

ACTOR 2.- (COMO TÚPAC AMARU). A las autoridades españolas pido que se supriman los Corregidores y en su reemplazo se creen los Alcaldes Mayores de nación indiana. Pido una Audiencia para el Cusco, para que la justicia se dilucide aquí sin tener que viajar a Lima.

(ARRAU 326.)

El trecho citado propone al espectador otra perspectiva para observar la rebelión: de un movimiento indígena se torna un cuestionamiento al carácter centralista de la administración colonial. El autor, mediante ese diálogo basado en declaraciones del propio

Túpac Amaru, permite el distanciarse de una lectura uni-direccionada del levantamiento. Más aún, la acción del personaje, como está escrita por Arrau, contiene elementos que inscriben la lucha por la justicia para los indios y contra los españoles como un retorno a tiempos antiguos cuando el Cuzco era el centro. El parlamento mencionado, que sigue a la narración del juicio y ejecución del corregidor Antonio de Arriaga¹⁸, si bien se refiere a los cambios en las áreas política, administrativa, social y económica, concluye con gritos de júbilo de los rebelados en lengua quechua, lo que trae la cuestión del retorno del orden Inca.

ACTOR 2.- Pero por sobre todo pido... No, no pido: ¡exijo!, que se mejore el trato al indio en los obrajes y se legisle sobre el trabajo en las minas. Exijo justicia para todos los peruanos oprimidos.

TODOS.- ¡Kausachum Túpac Amaru! (ACTOR 2 SE SACA SOMBRERO Y CASACA Y LOS COLOCA EN EL MANIQUÍ)
(ARRAU 327)

Sin embargo, el Túpac Amaru II de Arrau se encuentra atravesado por contradicciones y cuestiones no resueltas: el “peruano oprimido”¹⁹, es respondido por la multitud con una expresión en quechua muy empleada durante el gobierno militar del Gral. Velazco Alvarado (1968-1975). Las medidas adoptadas por ese presidente fueron criticadas por la oposición de la época por considerarlas populistas. La formación de un binomio compuesto por las referidas expresión y réplica, por la fuerte carga referencial que ellas contienen permitiría ver en él una advertencia de los riesgos de cualquier discurso que coloque al indio como víctima. Esa actitud estaría relacionada con la inmovilidad, pues, la acotación indica que el hombre vuelve a ser un maniquí. El maniquí aguardará, en la esquina, a su oponente.

Seguidamente, puede observarse otro cuestionamiento en la escena entre la mujer de Túpac Amaru, Dña Micaela Bastidas, la *cacica* Tomasa Titu, otra mujer de activa

¹⁸ *Corregimiento* Fue la división administrativa y territorial instituida por la corona española una vez instaurado el virreinato. El *corregidor* y *justicia mayor* fue la autoridad política, administrativa y judicial con mayor presencia en el virreinato del Perú. Fue el "brazo del gobierno" en cada una de las provincias y fue el encargado de hacer cumplir la ley. – La ejecución del Corregidor Areche sería considerada como el inicio de la rebelión. Ocurrió en contexto y fecha altamente significativos: las conmemoraciones de las autoridades del virreinato en homenaje del cumpleaños del rey Calos III.

¹⁹ Referencia a la primera y apócrifa estrofa del Himno Nacional del Perú, oficializado por la ley 1801.

participación en el levantamiento y después, el cacique Yauri²⁰. En el embate de argumentos entre las rebeldes y Yauri, Arrau problematiza la cuestión de la supuesta unidad indígena entendida desde el punto de vista europeo-colonizador. Entendida bajo el concepto construido por la modernidad europea para legitimar la conquista, la supuesta raza india²¹ constituiría una unidad. Es sólo a partir de esta que la actitud del cacique puede ser considerada como una traición. Pero, Arrau le permite responder a las acusaciones de Micaela Bastidas y de Tomasa Titu, y con esto consigue exponer la diversidad dentro del mundo indígena.

Yauri se defiende alegando su lealtad con la iglesia católica y con el Dios cristiano mediante argumentos apoyados en la moral católica, lo que explicita la utilización de la religión como mecanismo de dominación ideológica.

TOMASA.- No quiero ver al traidor.

MICAELA.- Quédate, Tomasa. (ACTORES 1 Y 2 INTRODUCEN AL ACTOR 3, COMO CACIQUE YAURI). Yauri, ¿por qué pues ayudas a los españoles?

YAURI.- Siempre tuvimos comida y no nos faltó nada.

MICAELA.- Serán tú y tus allegados. Pero ¿y los demás? ¿No ves como tratan a indios y mestizos? Hay tanta gente que no tiene nada. Que como animales trabajan pues, sin recibir pago. ¿Eso no te importa?

TOMASA.- ¿Acaso no es traición la tuya pues?

YAURI.- Traidores son los que, en lugar de obedecer a Dios y al Rey, han levantado a los indios. Matar al Corregidor Arriaga y quemar la iglesia, ¿no es ir contra taita Dios?

MICAELA.- Los enemigos se escondieron en la iglesia y fue la explosión de su polvorín la que incendió la iglesia.

TOMASA.- No tienes pues vergüenza, Yauri. ¡Renegar de tu raza y ponerte de parte de los españoles..!

YAURI.- Tú qué sabes pues.

TOMASA.- ¿Qué yo sé? ¿No puedes entender? ¿Por qué pues tantas guaguas de hambre mueren?

MICAELA.- Luchamos para que todos tengan mismos derechos.

YAURI.- ¿Crees que tu ejército podrá ser más poderoso que el de los españoles? Los derrotarán y vivirán más oprimidos que antes pues.

MICAELA.- Ellos son poderosos, cierto. Pero nuestra lucha es justa. Cada vez son más y más los que se juntan a nosotros. A ti, ¿tu sangre no te lo reclama?

YAURI.- Estoy viejo. Déjame ir.

(ARRAU 328)

²⁰ Yauri es el nombre del personaje y también el de la circunscripción territorial de la cual era cacique. Esta era una de las comarcas que formaban parte de la provincia de Canas-Canchis. En la actualidad, esas localidades pertenecen a las provincias de Canchis y Espinar, en la región Cuzco.

²¹ Vide nota 7.

Se observa que, aún cuando el argumento de la *raza* es agotado y se recurre al asunto de la *sangre*, el problema queda sin réplica. Yauri no consigue responder y pide ser liberado en consideración a su edad, gesto que deja el sabor de la resignación.

Por otro lado, la pregunta “¿tu sangre no te lo reclama?” plantea otra cuestión: ¿A qué sangre podría estar refiriéndose Micaela Bastidas si ella misma descendía de africanos por línea paterna y de indios por línea materna? Esto remite a lo que según Alberto Flores Galindo sería uno de los aspectos más interesantes del Perú de la actualidad: el ser un país de *Todas las sangres*.²² Para el mencionado sociólogo el hecho más destacado en el carácter heterogéneo de la sociedad peruana es la tensión y la rivalidad de herencias y tradiciones que, muchas veces, no consiguen ni convivir. En el texto de Arrau se coloca un problema aún mayor y más angustiante: la imposibilidad de elaborar algún elemento unificador entre los peruanos. Así concluye la escena, con Micaela Bastidas dividida entre la desesperación por la falta de unión entre la población indígena y la determinación por continuar en la lucha.

Enseguida aparece el anunciador oponente que enfrentará a Túpac Amaru:

ACTRIZ 1.- Y aquí aparece en escena el principal adversario de Túpac Amaru.

ACTRIZ 2.- Su enemigo público número uno.

ACTOR 2.- (COMO ANUNCIADOR DE BOX). Señoras y señores... En la esquina azul, con 72 kilos 500 gramos, pero en realidad con una tonelada de pesadez, abuso e injusticia, el campeón de cobrar impuestos: Areche, alias Visitador General. (APARECE EL ACTOR 1 TRAYENDO UN MANIQUÍ CON CASACA Y SOMBRERO DE TRES PICOS. SE COLOCA DICHAS PRENDAS. PIFIAS Y GRITOS DE LOS ACTORES).

ACTOR 1.- “José Antonio de Areche, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, del Consejo de S.M. en el Real y Supremo de Indias, Visitador General de los Tribunales de Justicia y Real Hacienda de este Reino, el de Chile y provincias del Río de la Plata, Superintendente de ellas, Intendente de Ejército, Subdelegado de la Real Renta de Tabacos, Comisionado con todas las facultades del Excelentísimo Señor Virrey de este Reino”.

ACTRIZ 1.- Areche aumenta enormemente los tributos que deben pagar los indios.

ACTRIZ 2.- Areche logra así elevar exitosamente los ingresos de la Real Hacienda.

ACTOR 2.- Las arcas fiscales empezaron a llenarse. Claro que a costa del sufrimiento de la población.

ACTOR 1.- ¿Y eso a quién le importa?

ACTOR 3.- Pero también gracias a la actividad fiscal de Areche, que exasperó a la población, se robusteció el movimiento revolucionario.

ACTOR 2.- Después de todo, gracias Areche.

ACTOR 1.- De nada. Cuando se les ofrezca. (SE SACA SOMBRERO Y CASACA Y VISTE EL MANIQUÍ. ACTOR 3 TRAE EL MANIQUÍ DE TÚPAC AMARU Y AMBOS EVOLUCIONAN COMO LUCHANDO).

(ARRAU 331)

²² La frase es el título de la célebre novela del escritor peruano José María Arguedas publicada en 1964.

El ingreso del visitador vendría a ser, así, la continuación de una contienda: Areche enfrenta a Túpac Amaru en una lucha horizontal como corresponde al boxeo. Ambos personajes son puestos en escena mediante el recurso escénico del títere (los maniquís usados como tales). Sin la menor carga peyorativa, el uso del títere coloca la pregunta sobre las fuerzas que lo mueven. El juego escénico instalado puede ser leído también como una problematización, mediante el recurso teatral, de las lecturas estáticas y limitadas del enfrentamiento entre el rebelde y la autoridad. Arrau estaría alertando para otras posibilidades de interpretación del hecho histórico. Otras fuerzas, por detrás de las figuras enfrentadas, exigen su lugar en la relectura del mito del *Inkarri*²³.

En el pasquín de la época, recitado durante la lucha, se puede verificar el posicionamiento del autor al respecto: el antagonismo, como punto de vista, resulta ineficiente en la búsqueda de una transformación afirmativa, en el siglo XVIII, tanto en el contexto de la llamada Guerra Fría (aludido en la oposición “... *all right*” contra “... unidos jamás serán vencidos”), cuanto en los días de hoy:

ACTRIZ 2.- (AL PÚBLICO). Escuchen lo que dicen pasquines de la época.

ACTRIZ 1.- “Tinta en sangre,
Cusco en pena,
Lima en armas
por mar y tierra”.

ACTOR 2.- “El regente es botarate;
el virrey un elemento;
cada oidor un zumento (jumento)
y el acuerdo un disparate.
No hay quien ate ni desate;
ningún con juicio sospeche;
todos son cursos de leche
y para decirlo más claro:
se cagará Túpac Amaru
en ellos, Lima y Areche”.

ACTRIZ 1.- “Si vence Túpac Amaru:

TODOS. malo, malo, malo.

ACTRIZ 2.- Si vence el Visitador:

TODOS.- peor, peor, peor.

²³ Inkari, según Flores Galindo (19) vendría a ser una elaboración a partir de la conquista española: esta habría arrancado la cabeza del Inca, la cual permanecería, desde entonces, separada de su cuerpo. Cuando sus partes se reúnan, el Inca acabará con el tiempo del caos y oscuridad iniciada por los invasores y los hombres andinos recuperarán su historia. Esa especie de ciclo mítico articula con otras manifestaciones de la cultura popular andina. Si mito es considerado como un modo de significación, una forma, es decir, como una construcción en relación a un momento histórico específico, se puede verificar la existencia de una tensión tanto en el mito del Inkari como en sus desdoblamiento: la oposición marcada por el enfrentamiento violento entre lo Inca y lo español.

ACTOR 2.- Y en aquesta competencia,
 el virrey y Real Audiencia:
 TODOS.- paciencia, paciencia, paciencia”. (SE FORMAN BANDOS ANTAGÓNICOS
 QUE DESFILAN GRITANDO).
 UNOS.- ¡Como Areche no hay!
 ¡All right!
 OTROS.- ¡Los Túpac
 unidos
 jamás serán vencidos!
 (ARRAU 331)

La dicotomía, enfatizada por la indicación de autor que indica la disposición espacial de bandos antagónicos, terminaría por reducir a la confrontación una problemática más compleja. Así, el autor, en un abierto cuestionamiento a los mitos entendidos como discursos estáticos, dará voz al colectivo en las dos escenas siguientes, las cuales ocurrirán alrededor de figuras inanimadas: dos maniquís vestidos uno como Túpac Amaru y otro como el visitador Areche.

Ahora, ¿Cuáles son esos *Túpac* que unidos jamás serán vencidos? La pieza continúa con más información al público, esta vez sobre las tropas rebeldes. Estas se incrementaron con combatientes dispuestos a luchar por la propia libertad y animados por Micaela Bastidas, hija de india con negro liberto. Este ejército multi-étnico venció en Sangarará²⁴, y esta parece ser la cuestión a ser enfatizada por la música cantada por Actor 3: “Túpac Amaru, americano / Rey, nuestro libertador, / Sólo trata con rigor / Al europeo tirano. / Al patricio fiel, humano, / Ampara y hace favores; / Sin distinción de colores / Es con todos muy amable; / Y por justo, inimitable, / Aún a sus competidores” (ARRAU 334.)

Nuevamente, aparece en la pieza el sueño de “todos las sangres”. Pero, la relación entre Arrau y el paradigma arguediano podría ser mejor entendida a partir de las consideraciones que sobre este hace Aníbal Quijano. El sociólogo llama la atención para un proyecto de subversión cultural propuesto por el escritor José María Arguedas y que estaría ejemplificado en su obra “*El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. Ese proyecto constituiría una propuesta de liberación. En virtud de lo expuesto, cabe pensar sobre el diálogo que Sergio Arrau establecerá con la llamada utopía arguediana, más aún si lo que sigue en la pieza es la constatación del fracaso, del proyecto fallido, de la oportunidad perdida. La dimensión humana del rebelde aparecerá mediante la duda: “Tomar o no tomar el Cuzco,

²⁴ Batalla de Sangarará, 18 de Noviembre de 1780. Túpac Amaru II vence a las fuerzas virreinales con su ejército formado por indios, mestizos, criollos, negros y mulatos.

ese es el dilema...” (ARRAU 336). Una vez más son vestidas las ropas de Túpac Amaru dispuestas en el maniquí, cuya presencia estática e inerte se revela incapaz de dar cuenta del drama interior del personaje: el Inca en el momento de las cavilaciones sólo puede ser interpretado por un actor, por otro ser humano. En la carta que el rebelde dirige al visitador Areche, el público puede ver un Gran Señor que, sin embargo, duda.

ACTOR 1.- (QUE SE HA PUESTO EL ATUENDO DE TÚPAC AMARI, ACTÚA COMO FINO CORTESANO). “Representáronme las ideas de mis potencias la grande lástima que padecía la ciudad, para no imitar a Tito y Vespasiano en la destrucción de Jerusalén. Veneré con grande llanto las sagradas imágenes y religiones de las esposas de Jesucristo, mi Redentor; esos coros de vírgenes claustrales de religiosas; y no quise imitar a un Saúl, ni seguir las huellas de un Antíoco soberbio; y así determiné retirarme...” (SE QUITA CASACA Y SOMBRERO CON IRA). ¿No es increíble? ¡Qué exquisita cursilería de minuet! Y esto que dije es textual de una carta dirigida a Areche. ¿Alguien imaginaba al tremendo Túpac Amaru con expresiones de literata romántica?

ACTRIZ 1.- No te burles. Es el estilo del siglo XVIII, pues. Al fin y al cabo José Gabriel era hombre de su tiempo.

ACTOR 3.- Y de su clase.

ACTRIZ 2.- ¿Qué quieres decir?

ACTOR 3.- Que era un gran señor.

ACTRIZ 1.- Claro que era un gran señor...En todo sentido.

(ARRAU 337-338).

El lenguaje empleado parece ajeno e inadecuado al rebelde según el Actor 1. Habría una imposibilidad de aceptar la herencia europea en la educación de Túpac Amaru. Eso llevaría a pensar que no es sólo la mixtura de elementos étnicos y culturales lo que podría constituir una alternativa para una sociedad atravesada por conflictos arrastrados desde la época colonial. Ser un Grande Señor significaría ser un hombre del propio tiempo.

Posteriormente, se enfrentan, por segunda vez, Túpac Amaru y el Visitador Antonio de Areche en la celda donde el rebelde, prisionero, aguarda su ejecución. En esta escena los personajes son interpretados por dos actores que se colocan la ropa de los maniqués a vista del público.

ARECHE.- ¿Sabéis quién soy?

TÚPAC.- ¡Cuánto honor! ¿Viene a visitarme, señor Visitador?

ARECHE.- Quiero ayudaros.

TÚPAC.- ¡No me diga! Entonces quíteme estas cadenas.

ARECHE.- Quiero ayudaros pese a que sois un criminal.

TÚPAC.- No lo soy.

ARECHE.- Toda vuestra rebelión es una sarta de crímenes. Comenzando con el asesinato injustificado del corregidor Arriaga.

TÚPAC.- Era culpable.

ARECHE.- ¿De ser español?

TÚPAC.- De peculado. En sólo un año, Arriaga extrajo a la fuerza más de 300 mil pesos. Claro que el robo sistemático es común a todos los corregidores. Pero Arriaga se caracterizaba por su maltrato a los indios. Fueron innumerables los que murieron a causa de castigos ordenados por él.

ARECHE.- Eso no justifica su ejecución. Hay formas legales de proceder con los funcionarios que delinquen, o... se equivocan. Sabed que tengo libradas muchas órdenes y providencias respecto al buen tratamiento con los indios.

TÚPAC.- No son cumplidas. Debería suprimirse a los corregidores. Al igual que los repartimientos.

ARECHE.- Sabed que los repartimientos han sido cesados. Al igual que las mitas.

TÚPAC.- ¡Vaya, señor Visitador! Ya ve que nuestro movimiento está rindiendo sus frutos.

ARECHE.- Las reformas no las he dispuesto por presión. Es cierto que se cometieron injusticias. Pero debisteis acercaros a mí antes de comenzar un hecho tan feroz. Ved la desolación en que habéis dejado a estas provincias. Los cientos de muertos que habéis causado. Pese a ello vengo a salvaros.

TÚPAC.- ¿Salvarme?

ARECHE.- Salvaros el alma, que es más importante en el ser humano, ¿no lo creéis así?

Porque supongo que sois cristiano. ¿Cómo habéis permitido que los indios crean que sois el Inca, que para ellos era un Dios?

TÚPAC.- Soy el Inca.

ARECHE.- ¿Y también Dios? ¿Dónde se ha visto a Dios cargado de cadenas?

TÚPAC.- Olvida a Jesucristo.

ARECHE.- Dejaos de herejías. Firmareis un documento asegurando que sois un fiel súbdito de la corona. Y ordenareis a vuestros partidarios que cesen toda rebelión. Sobre todo el maldito Túpac Catari que hace de las suyas en el Alto Perú.

TÚPAC.- Si ordenase tal cosa, ¿saldría de esta prisión?

ARECHE.- No. Pero en cambio tendríais una muerte honrosa y rápida. Además vuestra familia estaría a salvo. ¿Qué decís a esto?

TÚPAC.- Por mi familia lo haría sin vacilar. Pero no puedo renegar de esta lucha de liberación. (ARRAU:340-2)

Esta confrontación muestra una visión dinámica de los personajes. El autor, sin preocuparse por reproducir el vocabulario de la época, presenta a dos hombres argumentando y este diálogo exige de los actores un estilo de actuación próximo al distanciamiento crítico brechtiano, pues se debe interpretar personajes y proponerse una posibilidad de comprensión a partir de la información disponible en diversos registros históricos. El maniquí, ya sin ropa que portar, se revela tan inútil como la historia desprovista de crítica.

Hacia el final de la obra, el personaje de Micaela expresa una esperanza. El autor acepta su imposibilidad de configurar, individualmente, una alternativa, y grita a la platea: *“Micaela.- Luchar contra ellos es más difícil que contra españoles. ... ¡Si estuviéramos unidos..! En fin... Algún día, tal vez”*. En castellano sólo existe una palabra para la segunda persona del plural. En lengua quechua hay un “nosotros” que excluye a quien habla y otro

“nosotros” en el cual el emisor se incluye.²⁵ O “nosotros” que sólo se diferencia del “ellos” puede ser entendido como la coartada tranquilizante y maquilladora de disimilitudes, como reflexiona Richard (RICHARD 330). Se trata de un “nosotros” en cuya base es preciso que haya un “ellos”. Eso que preserva divisiones y distancias, y así permite construir un sentimiento de pertenencia, fundamentado en la acción excluyente. (BRUCE 60).

Según Bruce hay, un sentido extremo y paradójico, en el odio excluyente: una modalidad de vínculo que no expresa una pulsión de muerte en un estado puro. Habría un Eros en la composición de un afecto, aún siendo este marcado por el Tánatos²⁶. La palabra quechua que no separa primera, segunda y tercera personas consigue integrar, sin precisamente negar, las tensiones que tal operación implica.

A partir de la figura de Túpac Amaru, Arrau presenta una actitud que estaría relacionada con otro significado de la palabra *Amaru*: una fuerza que arrasa. La serpiente deslizándose por entre mitos reduccionistas que refuerzan la idea de confrontación consigue arrasarlas mostrando las limitaciones de estos. A eso seguiría otro tiempo, utópico y posible: un tiempo propio fuera de la situación colonial según Flores Galindo. Un tiempo presente, apropiado, de descongelamiento de los afectos relacionados al resentimiento y que, una vez acabada la inercia psíquica señalada por Bruce, se “*desestaque*”. El tiempo de otro *nosotros*. Sergio Arrau estaría más próximo de las reflexiones de Jorge Bruce, sin invalidar a Arguedas.

La primera pieza de *Tríptico de Túpac Amaru* concluye con los actores sin ninguna caracterización bajo una luz tenue y fría que gradualmente se torna cálida y fuerte, realizando lo que el autor llama de coreografía escénica con el poema *Canto coral a Túpac Amaru que es la Libertad* de Alejandro Romualdo”:

ACTOR 3.- Lo pondrán en el centro de la plaza,
boca arriba, mirando al infinito.
Le arrancarán sus miembros. A la mala

²⁵ La lengua quechua posee dos pronombres de primera persona en número plural: **Nuqaykunam** es excluyente y significa nosotros y no tú o ustedes. No incluye a o a los que oyen. **Nuqanchiqmi** es inclusivo y significa nosotros y tú (o ustedes). Quien habla y quien oye quedan incluidos. CERNA, Jacinto *El quechua frente al español*. Cajamarca: Universidad Nacional de Cajamarca, 2006.

²⁶ En el proceso de desobjetualización la indiferencia va llenando el vacío dejado por el amor. El vacío del desafecto elimina al “otro”. El odio racista es nocivo, pero la indiferencia racista es peor aún. El psicoanalista destaca el hecho de que la sociedad peruana de la costa fue indiferente a las masacres de campesinos en las alturas de los Andes durante la guerra contra-subversiva entre 1980 y 2000, justamente porque se trataba de indios. A eso denomina una inquietante neutralidad. (BRUCE.109-6).

tirarán

TODOS.- Y no podrán matarlo!
 ACTRIZ 1 Y ACTOR 1.- Querrán volarlo y no podrán volarlo.
 ACTRIZ 2 Y ACTOR 2.- Querrán romperlo y no podrán romperlo.
 TODOS.- Querrán matarlo y no podrán matarlo.
 ACTOR 1.- Querrán descuartizarlo,
 ACTRIZ 1.- triturarlo,
 ACTRIZ 2.- mancharlo,
 ACTOR 2.- pisotearlo,
 ACTOR 1.- desarmarlo.
 ACTRIZ 1 Y ACTOR 1.- Querrán volarlo y no podrán volarlo.
 ACTRIZ 2 Y ACTOR 2.- Querrán romperlo y no podrán romperlo.
 TODOS.- Querrán matarlo y no podrán matarlo. (PAUSA).
 ACTRIZ 1.- Al tercer día de los sufrimientos,
 ACTRIZ 2.- cuando se crea todo consumado,
 ACTOR 1.- gritando
 ACTOR 3.- libertad!
 ACTOR 2.- sobre la tierra,
 ACTRICES.- ha de volver.
 TODOS.- Y no podrán matarlo!”
 TELÓN²⁷

El movimiento colectivamente organizado y el énfasis del último verso del poema dicho al unísono, todo esto por los mismos actores que revelaron tensiones, diferencias y conflictos, cierran la primera pieza de *Tríptico de Túpac Amaru*. El grito de Arrau, convocando las voces de Neruda, Hernandez, Condorcanqui, Romualdo y otras que, de tanto ser repetidas en el tiempo, pasaron a ser de autoría múltiple, parece apuntar que, para construir ese día resplandeciente, es preciso desatar muchos nudos; lidiar con muchos nosotros; o hasta vivir con mucho de esos nudos que no sólo están sino que seríamos nosotros.

Es a partir de la relectura de las narrativas sobre el pasado que se puede producir un conocimiento relevante para el presente. El *chiruno* Sergio Arrau, se vale de una gran variedad de recursos técnicos y estilísticos sin preocupación por fidelidad o sujeción a cualquier género, sistema o tendencia teatral; y al colocar la Historia como un problema, propone una reflexión sobre los valores e intereses contenido en relatos y mitos, sobre lo que hay en la documentación histórica, sobre cómo ésta fue elaborada y procesada, y sobre lo que vive en la memoria y en el olvido.

²⁷ Alejandro Romualdo citado por Arrau. (ARRAU 351)

OBRAS CITADAS

ARRAU, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: Fondo ed. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2007. Medio impreso.

BARTHES, Roland. *Mitologías*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007. Medio Impreso.

CERNA, Jacinto *El quechua frente al español*. Cajamarca: Universidad Nacional de Cajamarca, 2006. Medio Impreso.

DE SOTO, Hernando. *El otro Sendero*. Lima: el Barranco, 1986. Medio Impreso

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994. Medio Impreso.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Medio Impreso.

MATOS MAR, José. *Desborde Popular y Crisis del Estado*. Lima: IEP, 1984. Medio Impreso.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, Globalización y democracia”. *Nueva Época, revista editada por el rectorado de la Universidad de San Marcos* 25 (2006): 51-104. Medio Impreso.

---. *Modernidad y utopía en América latina*. Lima: Sociedad & Política, 1988. Medio Impreso.

RICHARD, Nelly. “Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento” (ed) Wander Miranda. *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.321-8. Medio Impreso

SANTOS, Boaventura de Souza. *A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas*. In: *Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdiço da experiência* São Paulo: Cortez, 2002.

* GUERRERO, Manuel. Mito e Historia en El grito de la serpiente, de Sergio Arrau. *Revista Apuntes de Teatro*, Santiago de Chile, N° 133, p. 5-25, Semestre I. 2012.