

TRAGEDIA INDIGENA Y CONFLICTO ONTOLOGICO

Luis Alberto Reyes - María Matilde Soria de Melo.

Unidad Ejecutora: Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Catamarca.

En la educación argentina están ausentes el pensamiento y la cultura indígenas.¹ Lo están, especialmente, en su expresión más significativa para la tradición de nuestra educación: la palabra.

Es cierto que ese pensamiento se vertía, en nuestra región andina, a través de los para nosotros enigmáticos símbolos icónicos en las cerámicas, tejidos y monumentos. Es cierto que no había una escritura como la nuestra, sino la de las cuerdas anudadas que los *quipucamayos* leían comunicando órdenes reales, o antiguas historias, o las cuentas de la economía solidaria que tuvieron los *runas*.

Pero también es cierto que a pesar de esas dificultades, y a pesar de la devastación cultural que impusieron la conquista y colonización europeas, contamos con testimonios preciosos de aquel pensamiento. Muchos de ellos esperando maestros que los lean cuidadosamente, los interpreten y ofrezcan a los estudiantes el camino que hay en ellos.

Además contamos con fuentes más accesibles: Los testimonios de los cronistas indígenas o mestizos, de los cronistas españoles y aún antiguas obras tradicionales escritas en la *runa simi*, la lengua quechua, con los signos alfabéticos importados por la Colonia.

Entre estas últimas obras se encuentra la "Atau Wallpaj p'uchukakuy ninpa wankan", "Tragedia del fin de Atawallpa", que junto al "Ollantay" es un valioso vestigio del teatro de los incas.² Fue escrita poco tiempo después del crimen, representada y conservada clandestinamente³.

Este *wanka* es testimonio de una larga tradición teatral que frecuentemente estuvo entrelazada con celebraciones religiosas y políticas. Así, las representaciones formaban par-

te solemne de las fiestas.

El cronista español Juan de Betanzos, quien estuvo muy cerca de la nobleza inca, describe una celebración en que participó Inca Yupanqui con otros jefes cuzqueños:

"...E luego fueron sacados allí a la plaza mucha y muy gran cantidad de cántaros de chicha; y luego vinieron las señoras, ansi las mujeres del inca como las demás principales, las cuales sacaron muchos y diversos manjares; e luego se sentaron a comer todos, e después de haber comido comenzaron a beber, e después de haber bebido, el Inca mando sacar cuatro atambores de oro, e siendo allí en la plaza mandáronlos poner a trecho en ella, e luego se asieron de las manos todos ellos, tanto a una parte como a otra, e tocando los atambores, que ansi en medio estaban, e empezaron a cantar todos juntos, comenzando a cantar las señoras-mujeres que detraes de ellos estaban, en el cual cantar decían y declaraban la venida que Uscovilca había venido sobre ellos, e la salida de Viracocha [e como] Inca Yupanqui le había preso e muerto, diciendo que el sol le había dado favor para ello, como a su hijo, e como después ansimesmo había desbaratado y preso y muerto a los capitanes que ansi habían hecho la junta postrera. E después de este canto, dando loores y gracias al Sol e ansimesmo a Inca Yupanqui, saludándole como a hijo del Sol, se tornaron a sentar..." (Betanzos, 1968)

Tanto estas representaciones, en que desaparece la distinción entre espectadores y actores, como aquellas que -como el caso de nuestro Wanka- exigen la especialización de

los actores, el tema era histórico y se refería a sucesos de la dinastía inca.⁴

LA INTERPRETACION

A pesar del encanto estético y la fuerte impresión moral que provoca su lectura, suficientes para sentirnos muy cerca del sentimiento que la inspiró, debemos reconocer la modestia de nuestra interpretación. Esas palabras quechuas cuya traducción creemos conocer, evocaban para los runas mitos o ideas que ya no podemos escuchar. Es un universo de referencias que en muchos casos son desconocidas para nosotros.⁵

El Inca Garcilaso de la Vega llama "tragedia" a este género indígena, el *Wanka*, equiparándolo con las que escribieron los atenienses y las posteriores obras que seguimos llamando así en la cultura occidental.⁶ Esta equiparación nos acerca un poco al acongojado contenido de la obra, pero advertimos que en cada cultura el dolor y la pena son matizados y ahondados por la peculiar relación con la sociedad, la familia y la naturaleza de quienes los experimentan. El estribillo reiterativo en que se engarza el lamento de las ñustas corresponde a ese escenario.

Al interpretarla, seguimos en primer lugar lo que directamente nos dice a nuestra común comprensión, predispuesta por el filial respeto que sentimos hacia nuestros antepasados de esta tierra. En segundo lugar, intentamos desentrañar el contenido simbólico del texto⁷ apoyándonos en lo que aprendimos de otros textos de la cultura andina, especialmente el manuscrito "*Runa yndio*."⁸ y en el marco de la idea de "dualidad" que para nosotros constituye la clave hermenéutica del antiguo pensamiento indígena de América. Finalmente, desde esa clave hermenéutica, y contando con las precisiones teóricas de Kierkegaard que nos ayudan a vincularla con este caso, comparamos al *Wanka* con la obra de Sófocles.

LA FORMA DEL DOLOR

Los sucesos que narra la obra no son

vividos como meros sucesos de la historia de los hombres, de sus decisiones. Se deben a decisiones divinas. Se inscriben en una historia cósmica.

Atau Wallpa

"Quizás el Sol y la Luna,
nuestros depuradores padres,
de su presencia nos apartarán"(p53)

Hay signos que anuncian la desgracia.

En ello se advierte su carácter destinal.

El sueño de *Atawallpa*, los sueños de *Waylla Wisa*, anunciándola en el *Wanka*. Los presagios de Tiresias anunciándola en *Antígona*.

Aristóteles decía, refiriéndose a las tragedias de su tiempo, que eran el grado más alto de la poesía. Seguramente su opinión fue una verdad sin objetividad, una verdad ajustada a su desmesurado amor por las tragedias, que le llevó a imaginar esa especie de evolucionismo del valor poético.

Posiblemente él pensó en el tema de aquellas obras, en ese gran dolor que no era solo el de una virgen llamada *Antígona*. Era el dolor de *La Hermana*, de todas las hermanas.

Así también su vocación de enterrar a *Polinices* no era solo el respeto de una niña a los valores que había aprendido en su familia. Era esa prioridad a los valores del cuidado y del amor, que toda mujer tiene escrita en su naturaleza y en su género, memorioso más que el de los varones, de un tiempo en que la maternidad y la fraternidad eran leyes supremas sobre la Tierra.

Aquí en América, la grandeza del dolor también une a la poesía lírica y al teatro. De Mezoamérica hasta el sur de los Andes es así. Es más que un poeta o un príncipe sufriente: es el ser humano forzado a separarse de lo que ama. Desde el dolor nahuatl por lo efímero de la belleza y la amistad sobre la tierra, la poesía de *in cuicatl in zochitl* (cantos y flores), hasta el dolor inca por la destrucción de su noble mundo en el *Wanka*.

DUALIDAD Y PENA

El cosmos percibido como dualidad, como dinámica de generación y destrucción, es el cosmos de la pena; esto es, del dolor que se sufre como un destino. Cuando en este universo la desgracia cae sobre el hombre, lo une más profundamente a la comunidad de los hombres. Es genérica.

En cambio, cuando el hombre se ve a sí mismo instalado en un mundo exclusivamente aéreo, de claridad e intenciones conscientes, ya no sufre la universal inevitable pena, sino el particular dolor que podría haberse evitado.⁹ El dolor de los propios errores, del cual es responsable y por ello tan punzante. Un dolor menos grande pero más insoportable porque carece de belleza y aísla al sufriente.

Kierkegaard señala profundamente las diferencias entre la tragedia antigua y la moderna: En esta aparece “el mal en toda su perversión y no [como en la antigua] el delito propiamente trágico en su ambigua inocencia” (Kierkegaard 1969, 21)

Las diferencias que Kierkegaard advierte entre la tragedia antigua y moderna, las encontramos nosotros ya en las mismas tragedias “antiguas”, en el enfrentamiento que se da en ellas entre una cultura y otra que viene a negarla.

Esa sustitución se impuso y fue violenta. Se propuso destruir la manera de ver, sentir y valorar que enseñaban los viejos mitos.¹⁰ Pero su consumación llevó tiempo¹¹

En cuanto las tragedias nos hablan de la sustitución de la cultura arcaica por una nueva cultura, también nos hablan de la sustitución de la genérica pena por el individual dolor. El dolor-pena de los pueblos arcaicos, en su exterioridad de suceso que sobrepasa al sujeto, remite a este a un universo en cuya fatalidad puede descansar, en armonía consigo mismo.

En algunos casos -como en las obras que comparamos-, ambos sufrimientos comparan en su parecido y su abismal diferencia. De la arcaica pena de Antígona condenada a morir por su adhesión a las leyes sagradas del amor, al moderno dolor de Creonte por su soberbia

que lo llevó a destruir a los suyos. De la arcaica pena de *Atau Wallpa* condenado a dejar a su pueblo amado, hasta el moderno dolor de Pizarro de quien todos se apartan horrorizados.

DUALIDAD Y SUEÑO

El sueño, en cuanto pertenece a la zona oscura y subterránea de la mente, vincula al inca y al sacerdote indígena con esa dimensión de la dualidad. En ella se revelan tanto los aspectos destructivos del movimiento de la realidad como los conocimientos que no se dan a la conciencia despierta y a las apariencias diurnas.

El rol destructivo que vienen a cumplir en esta tierra los conquistadores halla un ámbito propio de manifestación en las instancias subterráneas que se manifiestan en el sueño.

Atau Wallpa

.”el mismo sueño infausto
ha venido a turbarme.

Ambas veces he visto al Sol,
purificador Padre nuestro, oculto en
negro y denso humo.”(p53)

“. han de venir a nuestra tierra
a demoler nuestras viviendas,
a arrebatarme mi dominio”(p54)

De abajo viene otro conocimiento, vedado a las percepciones propias de la existencia en la superficie, que apenas sabe captar algunos aspectos inmediatos de la realidad. Por eso es que de la Conquista por venir solo se puede saber en sueños. Así se anunció al Inca, y para saber más hay que convocar a quien se especializa en descender, esto es, en soñar:

Qhora Chinpu

“convoca, pues, al sumo sacerdote,
tu primo hermano,
señor que sabe presagiar durmiendo,
a fin de que en su sueño aclare...”(p55)

Lo que no se ve y lo funesto, los límites de lo que aquí sobre la Tierra brilla, se descubren en las regiones subterráneas y oscuras. Las antiguas culturas indígenas de América consideraron siempre a esta región del conocimiento, que a veces estimaron como la más poderosa.

Es generalmente el conocimiento de los presagios, el de las iniciaciones espirituales y el de los caminos de curación.

Es también -especialmente en los mitos nahuas, mayas y andinos- el que destruye las certezas del conocimiento de la superficie. En este caso, los *tlamatinime*, *huacas* y *dioses* de la oscuridad cumplen el papel de engañadores, que confunden y dejan perplejos a quienes se sentían seguros y firmes sobre la Tierra.

Después les darán sus dones, pero primero los desprenderán, capa tras capa, de lo que habían adquirido. Esas armaduras de los hombres que los hacían sentirse establecidos sobre la Tierra como si estuvieran definitivamente adheridos a su superficie.

LAS DOS CULTURAS Y LA DUALIDAD

La cultura Inca da prioridad al Cielo sobre la Tierra, a lo alto (*Hanan Pacha*) sobre lo bajo (*Hurin Pacha*) Pero sigue reconociendo a la dualidad.

Respeto a la dimensión telúrica aunque dé prioridad a Inti y las huacas del Cielo.

Hay un párrafo, en que, patéticamente, parecen volver los viejos mitos telúricos que predominaban antaño. Ante la muerte, el Inca recuerda esa función devoradora que tienen las profundidades de la Tierra, a las que se llega a través del Mar, de *Mamacocha*. Recuerda la última y definitiva vigencia -aún sobre *Inti* y *Quilla*- de la gran madre telúrica.

Atau Wallpa

Mi muy amado *Waylla Wisa*,

mimado primo hermano mío,

¿y a ti que he de dejarte?

A nuestro Padre Sol será

y a nuestra Madre Luna.

En medio de tu pena

has de recurrir a ellos.

Cuando se acabe tu existencia

te sumergirás en el seno

del mar junto con ellos.

Los conquistadores hacen suya también a la polaridad celestial, encarnada por el Dios en cuyo nombre sometían a los indios. Pero, a diferencia de estos, no reconocen a la otra cara de la dualidad. Representan a una cultura unilateralmente dirigida al Cielo y la luz. Creen en un Dios único e igual, en un culto que excluye toda otra manifestación de lo sagrado.

Por eso no respetan a los runa y a la Tierra. Por eso también es que no pueden hablar. La palabra, tal como la emplean los indígenas, implica reconocer al otro.

LA PALABRA Y EL PROJIMO

Llaman la atención las cuidadosas palabras con que unos a otros se hablan los personajes incas. No solo cuando se dirigen a *Atawallpa* sino cuando este les habla o lo hacen entre ellos. Nos muestran la extrema importancia que dan a sus relaciones. El modo en que se dirigen al interlocutor, deteniéndose siempre a nombrarlo con sus virtudes, expresa respeto y atención. Especialmente expresa un filial amor que se complace en la cercanía del otro.

La extensión de los parlamentos es indicativa también de esa atención y expresa la tonalidad ritual de este teatro.

Pero cuando un pueblo tiene un teatro con tonalidad ritual es probable que la vida misma de relaciones del pueblo tenga esa tonalidad en la que el tiempo se congela en momentos esenciales de encuentros humanos.

Estos momentos, en la obra, son de las palabras. Ellas se nos muestran no como meros instrumentos sino como entidades en una relación ontológica con las cosas que nombran. Establecen quienes son los runas y las cosas en el corazón de quienes los nombran.

Probablemente porque la palabra es tan importante para la cultura inca, en cuanto implica una relación de cuidado hacia los seres, es que los conquistadores (Almagro, Pizarro,

el Padre Valverde) no hablan. Para transmitir sus intenciones a los indios deben valerse de la mediación de Felipillo, un niño del grupo español.

“(Simillanta kuyuchin)” “(solo mueve los labios)” dice el texto. Las expresiones indígenas se caracterizan por su marcado simbolismo en comparación con las europeas. El *Simillanta kukuchin* quiere aludir probablemente a algo más que a la barrera de los idiomas. Desde nuestra hermenéutica, esta privación de la palabra nos dice su palabra.

DEL AMOR DEL CIELO Y LA TIERRA AL CONFLICTO DEL CIELO CONTRA LA TIERRA

En la antigua poesía griega, y aún en las tragedias atenienses, el eco de los antiguos mitos de la Tierra y el Cielo aparece en el marco de la relación amorosa. Así, en las Danaidas, Afrodita refiere el anhelo del “Cielo Sagrado” por acercarse con amor a la Tierra, y habla del deseo nupcial con que ella le aguarda. Entonces el semen del Cielo cae como lluvia engendrando plantas y frutos. (Esquilo, frag.44)

El conflicto aparece cuando los antiguos mitos, recipientes de la percepción dual del Universo, son reemplazados por una cultura que los niega. El Cielo es aislado de la Tierra, caracterizada como su adversaria. La amistad con esta queda como un signo de la cultura arcaica.

La nueva cultura procura alejarse de la Tierra, y en ese intento, desconoce y niega violentamente a su culto. Niega a las formas de conocimiento y a los valores que miran hacia ella.

Esta es la secreta y profunda fuente del dolor en las tragedias que registran el paso de las arcaicas culturas duales a las nuevas culturas del Cielo.

Aquí tocamos la fuente misma de todo dolor: La separación de aquello a lo que pertenecemos. Separarnos de la Tierra no es solo separarnos de la gran madre originaria. También es separarnos de todo cuanto participa de

esa dependencia filial.

El conflicto cultural precipita en las tragedias la emergencia de los dos diferentes tipos de dolor A) el Dolor-Pena de los derrotados, los adheridos a la vieja cultura que deben morir. Su muerte implica una separación de los seres y cosas que el sujeto tenía sobre la superficie. Pero implica también la promesa de reunirse nuevamente con ellos en el seno indiferenciado de la madre y en los ciclos de la dualidad. La última instancia de este dolor es la de una amorosa entrega. B) El Dolor de los triunfadores, que se alejan de la Tierra, de su comunidad fraternal, y quedan solos en su exaltación. Sin suelo, aislados y detenidos en un dolor sin compensación ni reencuentro posible.

LA TRAGEDIA GRIEGA COMO EXPRESIÓN DEL SER

Si tenemos que hablar de la tragedia griega, nada mejor que comenzar por Aristóteles, quien en su Poética considera que representa el último término de la evolución de la poesía, la forma poética más perfecta, y ya sea a través de sus indagaciones personales o por las de la escuela por él fundada, es posible reconstruir y sistematizar al menos los puntos principales de su teoría, que vinculan a esta forma dramática con Dionisos.

Otra corriente de la crítica aventura que la tragedia no estaría vinculada a los cultos dionisiacos, sino que tendría su origen en las ceremonias fúnebres que acaso se llevaban a cabo en las tumbas de héroes o supuestos semidioses, y cuya parte central habría consistido en una exposición de las vicisitudes que tuvo que afrontar en vida el personaje. En este caso se sospecha que uno de los participantes del ritual asumía la personalidad del muerto, lo cual redundó en una forma dramática. Esta hipótesis aclararía por qué la tragedia suele finalizar con la muerte del héroe. Esta teoría no está avalada por testimonios documentales que la justifiquen en forma plena. Asimismo seguiría quedando en la oscuridad el por qué la tragedia sea el “canto del macho cabrío”, y que

tradicionalmente esté ligada a los cultos de Dionisos.

Una tercera corriente de opinión ubica el origen del teatro en los ritos que se nuclearon en torno de Dionisos o de algún otro dios de la fertilidad. En este caso los documentos e indicios no son escasos y resultan hasta cierto punto satisfactorios. En consecuencia el drama se hallaría conectado, según esta hipótesis, a cultos estacionales. Estos, a través del ciclo anual, se refieren a la muerte y resurrección de la divinidad y están destinados a propiciar abundantes cosechas.

De cualquier modo, dos de estas hipótesis vinculan el nacimiento de la tragedia a Dionisos

Se puede entender a Dionisos como símbolo, es decir como el dios en el que se revelan las contradicciones de la existencia, que son precisamente la materia del trágico. Por eso se explica que los temas de la tragedia sean los de la mitología y la epopeya, porque se consideraban singularmente “dignos de elección los referentes a héroes, cuyas desgracias contrastaran con sus merecimientos personales y pudieran presentarlos como víctimas de una fatalidad adversa” (Mondolfo, 1979, 225).

La tragedia vendría a reflejar en cierto modo la relación agonística del hombre ateniense consigo mismo, con la naturaleza y con los dioses, y mediante los procesos de *mimesis* y *catarsis*¹³ en el desarrollo de la pieza teatral, el individuo - el héroe trágico - iba a alcanzar finalmente la armonía con la vida al producirse la liberación de las pasiones.

El *fatum* (destino) tiene también un rol preponderante, al considerársele como un poder invisible e inaccesible a las fuerzas naturales, que ejerce su poder hasta sobre los dioses, y si a esto agregamos el tema de la “culpabilidad predestinada”, un tipo de culpa en la cual el hombre no puede hacer nada para evitarla, porque esta culpa es el producto de una *hybris* que debe ser castigada, tenemos los elementos básicos constitutivos de una pieza trágica.

Entre los clásicos griegos, Sófocles ha

sido pregonado como el clásico por excelencia, el clásico de la tragedia, y algunos atribuyen este clasicismo a la significación tan especial que Sófocles ha sabido otorgar al dolor. Ninguno como él ha sabido indagar los abismos más horrendos del alma y encarnar la más doliente y desesperada humanidad en sus obras. En éstas supo reflejar los contrastes del alma ateniense, en un momento único del espíritu en el que el hombre demostró la dimensión de sus más elevadas posibilidades, y que puede concretarse en la expresión de Simónides (frag. 53) *pólis andra didaskei*¹⁴, tomada como verdadero lema de la civilización ateniense del siglo V, el *aner*, con la plenitud de sus facultades, en la *polis* donde se alimentan los grandes espíritus. Nunca, como en ese momento, el espíritu humano fue más libre, y sin embargo existió “un sentido de límite, con pleno conocimiento de lo que le está vedado al hombre, que en los espíritus más contemplativos llega a ser trágico, con un profundo sentido religioso de la vida y de la muerte.” (Cantarella 1971, 205).

De las tragedias de Sófocles, es Antígona la que mejor refleja el conflicto entre los valores arcaicos y los valores nuevos sentados en la *polis*¹⁵.

Tenemos enfrentados aquí a los representantes simbólicos de dos culturas, puestos de manifiesto a través del antagonismo entre las leyes divinas, que se corresponden con el derecho familiar, materno, la oscuridad de la Tierra, defendidas por Antígona, y las leyes humanas, las del derecho cívico, masculino, del cielo, la luz, defendidas por Creonte, que habían cobrado fuerza en la Atenas del siglo V a. C.

Vemos también en este punto, a los personajes que giran en torno a estas dos figuras, y que, tomando partido por uno u otro, conforman dos grupos:

a) Hemón y Eurídice (hijo y esposa de Creonte respectivamente), quienes se quitan la vida en consecuencia de la muerte de Antígona;

b) Ismena, hermana de Antígona, y los centinelas, que obedecen las órdenes de Creonte.

Entre estos personajes, Tiresias el adivino ciego, y el Coro de ancianos, representan la moderación, la *sofrosyne* tan característica del teatro sofocleano, que estarán buscando el “justo medio” para lograr el equilibrio.

EL AMOR Y EL DOLOR

Antígona es una muchacha fuerte y decidida que está dispuesta a enfrentar ella sola a Creonte, el tirano de la ciudad. Guiada por el amor va a desoír las leyes de la ciudad para sepultar a su hermano; ella misma dice que no lo haría por su marido ni por sus hijos, si los tuviera:

“_ Y ciertamente que con razón te hice los honores, según los hombres sensatos; [porque nunca jamás, ni por mis hijos, si hubiera llegado a ser madre; ni por mi marido, si su cadáver se hubiese estado pudriendo, habría emprendido tal trabajo en contra de las leyes de la ciudad. ...]” (650)

George Steiner (1996, 39) afirma en este punto que aquí el amor familiar, el amor sagrado, interior que corresponde el sentimiento íntimo y por eso también conocido como ley de los dioses domésticos, choca con los derechos del Estado.

Este sentimiento de amor familiar, que provocara la desobediencia y luego su condena a morir, desatara el dolor en la joven, quien asume su destino y la culpabilidad por el delito de su padre, pero se desgarrá íntimamente ante la conciencia de saber que morirá “ sin haber participado de himeneo y sin que ningún himno nupcial me haya celebrado” (648).

Prefiere el castigo de los hombres antes que el de los dioses, y así se lo manifiesta a Creonte:

“_ Como que no era Júpiter quien me las había promulgado, ni tampoco Justicia, la compañera de los dioses infernales, ha impuesto esas leyes a los hombres, ni creí yo que tus decretos tuvieran fuerza para borrar e invalidar las leyes divinas, de manera que un mortal pudiese quebrantarlas. Pues no son de hoy ni

de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuando aparecieron. Por esto no debía yo, por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses...” (634)

Este fluctuar entre obediencia a la ley divina ≠ desobediencia a las leyes civiles, conlleva a un juego dialéctico de opuestos: justicia ≠ injusticia; orden ≠ desorden.

En la dialéctica de justicia ≠ injusticia, la ley arcaica dice por los labios de Antígona que “Plutón quiere una misma ley para todos” (p 636), concepto que se contrapone a la ley del Estado, y que se pone de manifiesto en Creonte cuando responde que el bueno no debe obtener igual premio que el malvado.

POR QUÉ LA GRECIA ANTIGUA?

Para acercarnos al pensamiento indígena nos hemos propuesto conocer las diferencias con el nuestro. Buscamos identificar esas diferencias para comprenderlo mejor.

Pero nuestro pensamiento tiene sus claves esenciales en los orígenes griegos.

El lente racional con el que vemos al mundo. La referencia marcadamente espiritual y abstracta de nuestras valoraciones de la realidad. El ideal de educación ciudadana y de democracia, al que se une el ideal de la noble vida individual en que se funda el humanismo renacentista. Todas estas son marcas de nuestro pensamiento que nos vienen de la antigua Grecia.

Al estudiar el pensamiento griego, ese que la tradición ha inscrito en el lado europeo de nuestra alma, hemos descubierto en sus orígenes profundas similitudes con el pensamiento indígena y el génesis de profundas diferencias que irían desarrollándose en la cultura posterior.

Hemos descubierto también en el período que va desde los poemas homéricos hasta las tragedias atenienses un agónico proceso de sustitución de aquel pensamiento, que llamamos “dual”, por otro pensamiento, que llamamos “celestial”. En el incario se daba un proce-

so parecido, en el desplazamiento de los antiguos cultos telúricos por los que oficializaron los Hijos del Sol.

Pero esta sustitución estaba lejos de alcanzar el carácter absoluto y excluyente que llegó a tener en Occidente y que marcaba a la intolerante política cultural de los conquistadores españoles. Por eso el conflicto entre la cultura del incario y la de Pizarro que refleja el wanka se parece al conflicto entre la antigua cultura maternal de las tribus griegas y la nueva cultura varonil de la Polis.

“Antígona”, la tragedia que escribió Sófocles en el siglo V a.C., expresa la dolorosa experiencia de aquel conflicto, de aquella sustitución. Lo que hizo Creonte en Tebas, lo continuó haciendo Pizarro en Cuzco.

Nosotros, los herederos de Creonte y de Pizarro, de su pensamiento celestial y del dolor que este pensamiento instaló en la Tierra, somos también herederos del pensamiento indígena de América. Pero debemos aún apropiarnos de esa sabiduría.

BIBLIOGRAFIA

- "ATAU WALLPAJ P'UCHUKAKUYNINPA WANKAN" (bilingüe) Versión en español y estudio preliminar de Jesús Lara: "Tragedia del Fin de Atawallpa"

- EDICIONES DEL SOL, Buenos Aires 1993.

- ARISTÓTELES. "Poétique". Ed. Les Belles Lettres, París, 1984.

- CANTARELLA, Rafael. "Literatura griega clásica". (Vol. I). Ed. Losada, Bs. As., 1971.

- Juan de BETANZOS "Suma y Narración de los Incas", Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo Ducentésimonoveno, Madrid, 1968.

- "DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ", traducción de José María Arguedas, Editorial Siglo XXI, México 1975.

- MONDOLFO, Rodolfo. "La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua". Eudeba, Bs.As., 1979.

- RICOEUR, Paul. "Hermeneutica y estructuralismo", en "El conflicto de las interpretaciones", traducción de Baravalle y La Valle, Ed. Megapolis, Bs.As., 1975.

- SOREN Kierkegaard "Repercusión de la Tragedia Antigua en la Moderna", en "Estudios Estéticos II" Obras y Papeles, tomo IX, Ediciones Guadarrama, Madrid 1969.

- STEINER, George. "Antigonas". Traducción de Alberto Bixio, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.

- "TEATRO GRIEGO". E.D.A.F., Madrid, 1965.

NOTAS

1 Si acaso se los menciona es describiéndolos exteriormente: los grupos étnicos, las fechas, los objetos de las culturas y los nombres asignados por los arqueólogos: Ciénaga, Aguada, Inka.

2 Decimos vestigio porque tenemos constancia de que era un género plenamente desarrollado, con gran cantidad de obras hoy perdidas, cuando llegaron los conquistadores. Jesús Lara hace una reseña de las numerosas menciones al teatro de los quechuas que hallamos en Gamboa, Morúa, El Jesuita Anónimo, Santa Cruz Pachacuti, Garcilaso y Aranz y Vela. (Jesús Lara, 1993, p.12 y sig.) Estos testimonios nos muestran que en los Andes había un teatro plenamente desarrollado desde antes de que en España alcanzara el mismo nivel.

3 “Queda prohibida la representación de comedias, como también otras festividades que los indios celebran en memoria de sus Incas” Así dice la sentencia del Visitador General José Antonio Areche, pronunciada en 1871 contra *José Gabriel Túpaj Amaru*.

4 Salvo en el caso del *Aránway*, al que Garbillado equipara con la Comedia, que incluía temas cotidianos y humorísticos, a juzgar por los títulos de las piezas que menciona Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salkamaywa en su “*Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*”.

5 En la obra aparecen ocho personajes incas además de las *Ñust'akuna*, y cinco Enemigos de Barba. Comienza cuando *Atawallpa* cuenta a las *ñustas* y otros *incas* un extraño sueño que anunciaba la llegada de los extranjeros y la pérdida de sus dominios. Un sacerdote indígena, también a través del sueño, confirmará los funestos presagios. Se produce luego el encuentro, los vanos intentos de comunicación, el apresamiento de *Atawallpa* y su asesinato a pesar del cuantioso rescate en oro que pagan sus seguidores. Antes de su muerte y después de ella, en la despedida y en las lamentaciones, el dolor y los lazos de cariño indígenas tienen una conmovedora expresión. Concluye la obra con el aislamiento y condena de Pizarro por parte de la misma España.

Lara argumenta convincentemente sobre la autoría indígena del texto: “El estilo de la composición es original; no nos recuerda a ningún autor ni ninguna obra de ninguna época o latitud. La forma como se conduce la acción, el comportamiento que se atribuye a los personajes españoles, la concepción personalísima de los objetos exóticos como el papel y el arcabuz, en fin, el desenlace, hállanse elaborados con un interés netamente indígena.” (Lara 1993, 47)

6 Aunque este *Wanka* tiene en común con las tragedias griegas -además del coro, la posición casi estática y los recitados de los personajes- el tema del destino trágico, comúnmente las piezas de este género simplemente narraban hazañas de los incas.

7 Seguimos a Ricoeur en su caracterización del campo hermenéutico: “Llamo símbolo a toda estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero”. Ricoeur 1975, 17.

8 Arguedas tituló a su traducción del quechua “Dioses y hombres de Huarochirí” (Arguedas, 1975)

9 “Aristóteles, como es bien sabido, dice que las dos fuentes de la acción en la tragedia son estas dos cosas: *dianoia kai ethos* (razonamiento y carácter), *Poética* 1420 a1-2) pero casi a renglón seguido añade que lo principal es el telos, y los individuos no actúan para representar caracteres, *sino que estos* son incorporados con vistas a la acción. En este punto se advierte fácilmente una discrepancia con la tragedia moderna. En efecto, lo peculiar de la tragedia antigua es que la acción no dimana meramente del carácter ni tampoco es lo bastante subjetivamente reflexiva, sino que posee una relativa porción de pasividad. Por eso la tragedia antigua no conoce tampoco el diálogo desarrollado hasta tal grado de reflexión que todo

quede transparente. Lo único que tiene, en el monólogo y en el coro, son unos indicios discretos hacia el diálogo.” “...Aunque los individuos se movían libremente, lo hacían, sin embargo, dependiendo de ciertas instancias sustanciales como el Estado, la familia y el destino.” (Kierkegaard, 1969, 19)

10 Nos referimos a la ontología dual, que para nosotros caracteriza esencialmente al pensamiento indígena de América en tiempos de la llegada de los conquistadores y también al arcaico pensamiento griego. (Ver Luis A. Reyes: “La Metafísica Indígena de la Oscuridad” “Los Temores de la Cultura” “El Ideal Homosexual en la Cultura Griega”)

11 Pensamos que su consumación total es irrealizable mientras no sea posible al humano construir un mundo enteramente artificial en que no se cuele ya la experiencia de la dualidad, al menos en su más irreductible -y cruel- expresión: la dualidad vida-muerte.

13 Cf. Aristóteles, *Poética*, cap. VI, 49 b 21.

14 “La ciudad forma al hombre”

15 Recordando su línea argumental, nos presenta a una mujer doliente pero firme, que desacata lo dispuesto por su tío Creonte a través de un bando: Eteocles, salvador de la ciudad, será sepultado con todos los honores; el cadáver de Polinices quedará insepulto, pasto de los animales. Quien se atreva a transgredir tal disposición será lapidado. La joven no puede obedecer esa orden que considera impía e injusta, y dará sepultura a Polinices, y, a pesar de lo aconsejado por Ismena, su hermana, se dirige sola a cumplir con su propio deber. Creonte, que ha convocado a los ancianos, les explica el motivo, pero llega un guardia a anunciar que alguien ha cubierto con tierra el cadáver de Polinices. Ha sido Antígona, quien, sorprendida en el acto de repetir el rito funerario, es conducida prisionera. Proclama ella que deliberadamente, contra la prohibición de un hombre, ha obedecido la ley no escrita, inmutable y eterna, pues para ella, nacida para amar y no para odiar, los dos hermanos son iguales. Creonte, convencido de defender la ley de la ciudad, condena a Antígona, a pesar de ser hija de su hermana y prometida de su hijo Hemón. Enceguecido de orgullo ordena que Antígona sea encerrada en una caverna donde tendrá la suerte que los dioses quieran. Antígona se dirige a su destino. El ciego adivino Tiresias exhorta a Creonte a la moderación. Éste cede, y ordena que se libere a Antígona. Pero es demasiado tarde, pues al abrir la cueva encuentran a Antígona ahorcada, y junto al cadáver de la amada, Hemón se quita la vida atravesándose con la espada. Eurídice, esposa de Creonte, penetra en palacio y también se mata, maldiciendo a su marido.