

Elementos de resistencia cultural indígena en una obra dramática para la evangelización. *T'ikahina* del sacerdote Nemesio Zúñiga Cazorla

Elements of indigenous cultural resistance in a dramatic play for evangelization. *T'ikahina* of the priest Nemesio Zúñiga Cazorla

Ilsen Alejandra Jofré Seguel¹

Universidad de Concepción, Región del Bio Bio, Chile

Contacto: ijofres@docente.uss.cl

<https://orcid.org/0000-0001-9683-5894>

Resumen

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

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

Abstract

T'ikahina is drama from 1920 (estimated date) written by Nemesio Zuñiga Cazorla a priest of Quechua origin. The play is located in Peru during the Colony and tells the history of a noble family from Cusco and the conflict between the ancient traditions and the rising christian culture. As it was done in the Americas since the times of the Conquest, Zuñiga utilizes drama as a bridge to spread out the góspel and includes a variety of elements from the pre-Hispanic culture. The author refers to everyday situations and ritual ceremonies with an outstanding use of a language plenty of poetry, conventional greetings and indigenous origin vocabulary.

Keywords: Indigenous Teathre; Inca Drama; Cultural Resistance; Decolonial Option.

Recibido: 07.09.2018

Aceptado: 15.04.19

Introducción

En la obra dramática *T'ikahina*, escrita por el sacerdote de origen quechua Nemesio Zúñiga Cazorla a principios del siglo XX en Perú, podemos encontrar dos objetivos claros. El primero: evangelizar, ya que a través de su rol de sacerdote debía llevar la doctrina de la fe cristiana a sus feligreses, en su mayoría de origen indígena que no hablaban español, además de ser socialmente discriminados y no considerados por la “élite cuzqueña”; ello generó en Zúñiga la necesidad de buscar una estrategia, la misma que encuentra en el teatro, para poder cumplir con este primer objetivo.

Sin embargo, en esta investigación trataremos el objetivo anterior como un medio para cumplir con el segundo objetivo, que es el que motiva esta investigación en particular y que responde a poner en valor la cultura indígena, relacionada con el pasado incaico y que además contiene elementos de otras culturas anteriores a la Inca, como son la Quechua, Colla y Aymara. En esta investigación logramos pesquisar tradiciones vinculadas a acciones cotidianas y rituales, metáforas, entre otras; ello a través de la presencia, en el texto de la obra *T'ikahina*, de distintas marcas de raíz indígena como el origen mítico de su argumento, y el vocabulario quechua que en esa época se estaba perdiendo.

Antecedentes

La fecha exacta de la creación *T'ikahina* no está clara, pero hay antecedentes que señalan que fue escrita alrededor de 1920, ya que hay registros de su puesta en escena ese año en la ciudad de Lima.

Es posible conocer el manuscrito de la obra gracias a una copia de un cuaderno escrito por el mismo Nemesio Zúñiga realizada en 1952 por George Dumézil, que fue publicada por César Itier junto a otras obras de “teatro quechua” recién en 1995 en *El teatro quechua en el Cuzco*. Otras antologías también la han publicado, pero todas basadas en la traducción de Itier.

Los propósitos que hacen posible la creación de *T'ikahina* tienen relación con el objetivo evangelizador de su dramaturgo y, paralelamente, con la

imperiosa necesidad del autor de rescatar y hacer perdurable la cultura quechua y la grandeza incaica. Para crear sus obras, se nutre de la literatura clásica y realiza distintas investigaciones a través de conversaciones con la gente indígena y mestiza, que vivía en los pueblos donde él profesó como sacerdote.

Los contextos histórico y social en los que se crean y presentan las obras de Nemesio Zúñiga tienen relación con una revalorización de la figura del inca y de la grandeza del Imperio incaico; junto a ello está la presencia de distintos intelectuales que apoyaban la causa indigenista y buscaban no solo su reivindicación, sino también restablecer y defender sus derechos, especialmente los ligados a la tenencia de tierras y respeto por su cultura y tradiciones. En dicho contexto, el trabajo de Zúñiga suma al instalar físicamente al indígena y al mestizo en teatros y plazas públicas. Las representaciones incluían obras con temáticas de origen nativo, leyendas o historias de raíz indígena; con vocabulario quechua de plantas, flores y animales, en su mayoría vinculadas a la religiosidad andina; alusión a distintas prácticas indígenas rituales, además del uso de canciones *harawis* y *huaynos* en la mayoría de sus textos, elemento trascendental en la vida de los antiguos habitantes del Imperio incaico que lo sigue siendo para sus descendientes que aún cultivan y destacan su fascinante cultura a través de estas manifestaciones.

Paralelamente a la influencia indigenista de Nemesio Zúñiga, la Iglesia católica de la época mantuvo un conflicto importante con los “universitarios”. Esta pugna declarada tenía como argumento, por un lado, a los académicos, quienes afirmaban que

[1]a influencia de la Iglesia es el origen del retraso y degeneración de ese elemento nativo. Por eso, es necesario que la sociedad y también el Estado, hagan algo por apartar de esa esclavitud religiosa a esa porción aborígen que en materia de creencias vive en los tiempos oscuros de la Historia. (Pareja, citado en Itier, 1995, p. 55)

Por otra parte, la Iglesia rechazaba las teorías antropológicas y sociológicas positivistas enseñadas en la universidad, y afirmaba la legitimidad de su tradicional tutela sobre el indio: “La iglesia, madre solícita del pobre y el desvalido, en todo

tiempo ha sido protectora de la raza indígena” (Farfán, citado en Itier, 1995, p. 55).

Es entonces cuando la Iglesia busca “encauzar” al indígena, “civilizarlo y protegerlo”. Así, la labor de Zúñiga sin duda se enmarca en esta contraofensiva eclesiástica, logrando captar feligreses indígenas y mestizos al entregar la visión moralista de la Iglesia a través de sus distintas obras y de sus emotivos discursos que “hacían llorar a quienes lo escuchaban”.

Resistencia cultural indígena, diversos conceptos

Para entender la obra de Nemesio Zúñiga Cazorla como un trabajo de resistencia cultural indígena es importante conocer, a través de las marcas presentes en el texto, algunas huellas de la cultura indígena, comenzando por considerar en ella elementos de una “literatura quechua”.

Cuando hablamos de “literatura quechua” nos referimos a la denominación que Edmundo Bendezú hace de la literatura de origen propiamente indígena. Esta se instaló dentro de las distintas manifestaciones culturales del Imperio inca, que abarcó desde Colombia hasta el interior de Chile. De tal manera, se empapó de todas las influencias que los pueblos originarios de esos lugares pudieron aportarles; es decir, “[...] se trata de textos compuestos originalmente en forma oral y auricularmente, no con una finalidad estrictamente literaria sino como parte de alguna actividad no literaria, como el canto, la danza, el trabajo agrícola, el ritual religioso, etc.” (Bendezú, 1980, p. ix). Sin embargo, dichos textos son considerados “literatura” a pesar de no estar escritos, ateniéndose a una definición de Charles F. Hockett que señala

[...] no se excluye del concepto de literatura a ninguna sociedad humana en la que aparezcan ciertos discursos, breves o largos, que los miembros de la sociedad concuerdan en valorar positivamente y en cuya repetición periódica, en forma esencialmente idéntica, todos ellos insisten. (En Bendezú, 1980, p. xvii)

Así, generalmente los elementos verbales a los que se hace alusión y que nos permiten hablar de literatura inca, responden a actos rituales, por tanto,

repetitivos. Su carácter sagrado posibilita la valoración de la que habla Hockett, al igual que la reiteración cíclica permite la permanencia en la memoria de este “arte verbal” a través de técnicas de memorización esenciales para las culturas orales:

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas por la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes, proverbios, etc. (Ong, 1996, p. 41)

Varias de estas características pueden encontrarse en las obras de Zúñiga, al recurrir este a la tradición oral. Una clara forma de identificar algunas de estas psicodinámicas es a través de las figuras literarias; dentro de ellas destacan los paralelismos que aparecen como marcas características de la poesía quechua. Se trata de una serie de correspondencias semánticas, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas (Husson, 1993, p. 65) y metáforas, que es una forma de reiterar conceptos, pero utilizando palabras más cercanas al “mundo humano vital”, haciendo referencias principalmente a elementos de la naturaleza.

Las metáforas son una de las figuras más recurrentes en las culturas orales, y es posible reconocerlas en los textos que han llegado hasta nuestros días y que tienen algún vestigio de oralidad que ha podido sobrevivir al paso del tiempo, ya que están cargadas de la cosmovisión cultural que les dio origen. Es el caso de Nemesio Zúñiga, quien según Itier, utiliza el “hablar dulce” de la cultura Inca, tanto para sus discursos con fines religiosos, como en sus obras: “Todos hacen hincapié en su capacidad para suscitar, con la palabra, la emoción del público. De su manera de hablar en el púlpito se decía igualmente que ‘encendía el alma’, ‘daba fuerzas al afligido’, ‘resucitaba el alma’” (Itier, 1995, p. 70). Las metáforas más recurrentes son las que sugieren imágenes de flores, plantas y animales, es el caso de las que aparecen en la obra *T'ikahina*.

Zúñiga, además de utilizar imágenes provenientes de la cultura incaica, utiliza las metáforas para expresar en quechua conceptos provenientes de la

doctrina católica de origen europeo, que como sacerdote debe implantar en la sociedad a la que sirve, expresándolos de manera velada para el público; por ejemplo, *tika kay* (“el ser flor”) significa “virginidad” (Itier, 1995, p. 73), concepto absolutamente católico y europeo, que en esa obra en particular es reiterado por el autor en varias oportunidades y le otorga un valor fundamental dentro del argumento de la misma.

Para comprender la importancia de las distintas metáforas indígenas que aparecen en *T'ikahina*, es preciso conocer el vínculo con la religiosidad andina y sus ritos.

Para los antiguos habitantes del Tahuantinsuyo eran fundamentales los simbolismos florales, ya que las flores eran sacralizadas y utilizadas en distintos ritos religiosos debido a su vínculo con la tierra, la agricultura y su cotidianidad en general. Ejemplo de ello se puede apreciar en la siguiente cita:

A lo largo del año las flores eran utilizadas en distintos actos rituales. Como formaban parte de los tocados de los incas, a los jóvenes que realizaban su iniciación como varones del linaje también se les colocaban tocados con ellas. Las flores eran ofrendadas a los wakas, con ellas se adornaban gnómones, integraban el palio que protegía al Inca y su esposa, y eran arrojadas a las aguas desparramadas en los caminos en forma ritual. (Mulvany, 2005, p. 382)

Otro elemento de la cultura indígena que está presente en la obra es la alusión a “la gran fiesta de la cosecha”. La preparación de esta celebración se desarrolla simultáneamente a los hechos que acontecen en *T'ikahina*. En relación con las fiestas peruanas, señala Cánepa:

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

A lo largo del discurso se hacen distintas alusiones a ritos que son parte de la fiesta mencionada. Además, se presentan distintos hechos provenientes de la vida cotidiana de los antiguos indígenas, los mismos que serán evidenciados más adelante.

La lengua es un elemento fundamental para cualquier cultura, ya que en ella está inserta su cosmovisión, sus raíces, su identidad, etc. Por ello fue utilizada como elemento unificador cuando las élites criollas de las jóvenes repúblicas hispánicas consideraron que era la lengua castellana la que debían usar. En el caso de las obras de Zúñiga, mediante las cuales buscaba entregar el mensaje católico, él decide hacerlo en lengua quechua², puesto que “[...] el quechua era la lengua de lo cotidiano, de las relaciones familiares y amorosas, del chiste y de la canción [...], el idioma indígena era la lengua del sentimiento, el español era de la cultura” (Itier, 1995, p. 29). Las personas de clases acomodadas de la época aprendían el quechua de las conversaciones con la servidumbre, hablándolo a diario, por lo que esta lengua permitía llegar a distintos estratos de la sociedad cuzqueña de ese entonces. Además del idioma, Zúñiga introducía elementos estilísticos, como metáforas y paralelismos, relacionados con sus distintas tradiciones, cantos, danzas, comidas, etc., destacando el uso que le da a las metáforas relacionadas con elementos de la naturaleza con nombres en quechua de: flores, plantas, aves, animales, astros, entre otros elementos. De tal forma, no solo entregaba un mensaje evangelizador de manera más inteligible para su público, si no que a su vez rescataba —a través del uso de vocabulario quechua— elementos de la cultura oral incaica, utilizando para ello la escritura como herramienta de permanencia. Mauricio Ostria explica claramente el vínculo entre “oralidad y escritura”, al señalar esta última como estrategia de resistencia cultural:

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

Al resistir se iba deteniendo entonces el proceso de “aculturación”, proceso por el cual —según señala Ángel Rama— se pierden elementos de una cultura y se adquieren otros de una cultura impuesta; ello es reemplazado por el proceso de “transculturación”, que no solo implica la pérdida de la cultura precedente sino también la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación” (2008, p. 39). Justamente en esas nuevas creaciones culturales es que encontramos elementos de resistencia por parte de la cultura indígena quechua, que en lugar de tener una participación pasiva en estos complejos procesos, toma la decisión de manifestar su nueva cultura, que tiene elementos de la dominada y la dominante. Así, esta “nueva cultura”

[c]orroboraba la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. (Rama, 2008, p. 41)

Con todo ello, el hecho de plasmar en la escritura elementos de la cultura prístina permite formar esta “nueva cultura” como una manera de resistencia solapada de sus tradiciones, creencias, ritos, etc. Entonces, al decidir no perder su identidad y cultura propias, ni sustituirlas por las del colonizador, se está tomando lo que Walter Mignolo (2007) denomina una “opción decolonial”.

Cuando hablamos de opción decolonial, nos referimos a la decisión de mantener en el tiempo ciertos elementos de una cultura que se ve amenazada por otra, seleccionando qué incorporar de cada una, según un criterio de supervivencia. Mignolo señala que a partir del siglo XVI nació una postura decolonial, cuando los sabios del “Anáhuac y el Tahuantinsuyo” debieron adaptar su sistema de conocimiento, información y organización de la memoria a un sistema extraño (2007, p. 34). Surge así lo que el mismo autor denomina un “pensamiento fronterizo”, el cual permitió mantenerse en los bordes del pensamiento español sin someterse por completo, aunque desde luego la Iglesia católica intentó frenar

las prácticas rituales de la cultura indígena, pero aun con todo ello “[l]as ideas no se matan: sobreviven en los cuerpos, pues son parte de la vida” (Mignolo, 2007, p. 35).

De esta forma se fue construyendo un proyecto de resistencia cultural indígena, donde como mencionamos anteriormente la letra y el arte en general cumplen un rol fundamental, al fijar de forma tangible su cultura. “Las formas letradas exhiben procesos de hibridación con formas de oralidad, aún en aquellas prácticas consideradas más prestigiosas y cultas, como en las manifestaciones literarias” (Ostria, 2001). Con relación a lo mismo, señala Lienhard: “Así, desde la época colonial, muchas colectividades indígenas descubrieron el interés que ofrecía la escritura alfabética para archivar, en su propio interés, las tradiciones orales comunitarias” (2003, p. 15)

La literatura generada de esta decisión de permanencia y resistencia cultural, y utilizada como herramienta para lograr estos objetivos, ha sido denominada por Antonio Cornejo Polar como “literatura heterogénea”, la cual la define como contradictoria, diversa, plural; así, “[...] por debajo de su textura occidental, subyacen formas de conciencia y voces nativas [...] en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (1994, p. 16). Es decir, la literatura heterogénea está caracterizada por la duplicidad de sus signos socioculturales, que —en el caso de la obra que analizamos— son la cosmovisión, metáforas, canciones y elementos andinos presentes en la obra *T'ikahina*, texto que a su vez es concebido como herramienta de evangelización con un indesligable andamiaje hispánico.

Cabe mencionar el concepto de literatura mestiza, ya que se relaciona de alguna manera en cómo Cornejo Polar define el trabajo del Inca Garcilaso, personaje emblemático del ser mestizo, de quien dice

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

Tal definición se relaciona evidentemente con el trabajo que realiza Nemesio Zúñiga a principios del siglo XX. También de origen mestizo, Zúñiga —a diferencia del Garcilaso— no busca conciliar ambas culturas, sino más bien posicionar la cultura indígena a través de la escritura hispánica y evangélica.

Es posible considerar, además, la obra de Zúñiga como un texto escrito desde el lugar del otro y para el otro: el andino, el indígena, el mestizo, el marginado por la sociedad cuzqueña. Así, Zúñiga representa la otredad en la mayoría de sus sentidos al ser un sacerdote de provincia, de origen quechua, humilde, de rasgos mestizos y que escribe y presenta sus obras para personas de una clase social baja, trabajadores, campesinos, indígenas y mestizos. Lienhard señala respecto de la “otra literatura” que

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

Elementos de resistencia cultural indígena presentes en la obra *T'ikahina*³

Origen indígena de la fábula de la obra

Se cree que esta obra está basada en un mito andino que norma las relaciones entre collas (que se desplazan porque tienen llamas) y quechuas (que habitan en el valle), especialmente en lo referente al intercambio comercial. El mito relata que un colla, Mariano Inkilli, bajó a los valles quechuas donde se enamoró de una joven del lugar, Tomasa Saq'apuma, y la quiso raptar. Los hermanos de la joven frustraron el secuestro y el colla terminó convertido en cerro (Itier, 1995, p. 47). A partir de este hecho es que los collas tienen que bajar a los valles a hacer intercambio para conseguir algunos productos, pero no pueden por ningún motivo desposar a una mujer del valle, ya que de lo contrario los quechuas se verían obligados a dejarlos entrar a sus tierras, desde donde podrían obtener los

productos que requieran, ya que para ellos es más fácil al transportarse en llamas; y así los quechuas, al no contar con las llamas para subir, perderían la posibilidad de obtener los recursos que se encuentran en la puna.

En la obra *T'ikahina*, la familia protagonista pertenece a la nobleza cuzqueña y está formada por los padres Apu Kutipa y Mama Kutipa, el hijo Wayna Kutipa y la hija T'ikahina, quienes no pueden relacionarse con los collas. Esto que se vincula directamente con el mito recién mencionado, como se aprecia en la siguiente cita:

1.- Apu: ¿Quién será ese colla? ¿Y desde cuándo los collas vienen así a esta comarca? Detesto a esa gente. Se me calienta la sangre cuando pienso en su vieja enemistad con los quechuas y en las ignominias que cometían por todas partes cuando venían a divertirse en los valles. (291)⁴

Contrario a ello, acceden a realizar intercambios comerciales con el colla Sinchik'anaq. Se genera así una relación entre él y la princesa T'ikahina, pese a la oposición de su familia, lo cual desencadena la tragedia familiar con la muerte de los dos hermanos y el colla.

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

Para lograr mantener en la memoria las manifestaciones culturales provenientes de la tradición oral, era necesario utilizar técnicas de memorización. Es lo que Walter Ong (1996) denomina psicodinámicas de la oralidad, y que tienen la finalidad de retener información en la memoria y luego transmitirla para que perdure el conocimiento a través de la repetición como elemento básico de estas. Son justamente las metáforas que remiten al “mundo humano vital”, a su entorno próximo, las que cargan con toda la cosmovisión andina y que en este caso Zúñiga Cazorla utiliza señalando al cuerpo como parte de todo un ecosistema donde el ser humano es solo uno más; de esta manera se consideraban tan hijos de la pachamama como las plantas y los animales, entendiendo que todos forman parte de un entorno y viven bajo el concepto de *uway* o crianza recíproca, ya que tanto el hombre cría a las plantas y animales como los animales crían al hombre.

Se trata entonces de una cosmovisión andina centrada en la tierra y personificada en la pachamama, la madre universal criadora de la vida que ha generado a partir de ella todo cuanto existe en la naturaleza como seres orgánicos vivos, porque tienen vida y las cualidades de una persona. En este mundo vivo se establece una relación muy particular del hombre andino mediante su trabajo con el medio natural. En tal sentido, al considerarse hijos de la pachamama y hermanos de los animales y plantas, se ha desarrollado desde sus ancestros una conciencia de respeto, gratitud y responsabilidad con la biodiversidad (Enríquez, 2008).

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

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

Con relación al concepto de “cuerpo” en la cosmovisión andina, podemos señalar que en lengua quechua no existe término para referirse al cuerpo físico, ya que para ellos lo externo está ligado a lo interno. Lo vinculado a las características físicas se conceptualiza, sobre todo, en torno a la personalidad o forma de ser que se evidencia a través de movimientos corporales que son comparables a la “forma de expresión” de los animales y los colores o funciones de las plantas.

Estas características corporales son evidenciadas a través del uso constante de metáforas, y es lo que Nemesio Zúñiga Cazorla rescató e inmortalizó en la obra *T'ikahina*. A continuación mostramos citas del texto en las que los

personajes utilizan este tipo de figura retórica para referirse al cuerpo y las expresiones del mismo.

Metáforas que relacionan el cuerpo con los animales:

Apu: Nosotros nos escapamos [...] huyendo como perdices. (281)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las comparaciones que acabamos de ver relacionan movimientos, belleza y formas del cuerpo humano con las características de distintos animales.

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

Al colla Sinchik'anaq, pretendiente de T'ikahina, se lo compara con el zorro, el moscardón y el picaflor, por la agudeza de estos animales para conseguir a su presa o alimento y para rondarla. Ven en él una amenaza al rodear y perseguir a T'ikahina para enamorarla. En este caso se está comparando la forma de moverse y actuar de estos animales con el colla.

Luego T'ikahina compara al colla Sinchik'anaq con un pájaro carpintero y un cóndor dorado. El pájaro carpintero que habita en la zona andina presenta un gran plumaje y colores dorados y rojos en la cabeza, por lo que el símil que hace la princesa es más bien con la belleza de esta ave. Con el cóndor, la comparación es aún más importante ya que es un ave sagrada para la cultura andina; destaca por su magnificencia y gran tamaño, y le agrega el apelativo dorado vinculándolo inmediatamente con la divinidad suprema. En ambos casos estas comparaciones dan a entender que Sinchik'anaq es un hombre bello, de gran tamaño y que destaca por sobre los demás.

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

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

Sin: [...] Que el Creador no quiere esa desgracia. Tika es tan bonita,

sus ojos son dos estrellas y sus cejas de arco iris. ¡Ay! ¡Qué linda! Su dulce mirada arrebató mi corazón. Esa boca, fruta preciosa y capullo de begonia, tal vez me daría el sí, si le pidiese su mano. (297)

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

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

De esta manera, se compara el cuerpo de T'ikahina con los siguientes elementos: piedras preciosas, perlas, estrellas, arco iris y manantiales. Se destaca asimismo la belleza de T'ikahina por sobre las demás mujeres al calificarla como perla de perlas. Sus ojos, por lo bellos, son comparados con luceros (estrellas), además por ser la guía para el colla; sus cejas son semejantes a un arco iris por su forma y belleza. Finalmente, T'ikahina compara sus ojos con manantiales, por la cantidad de llanto que sale de ellos.

Se realiza en la obra una personificación del dios Sol, por lo que se muestra la imagen corporal humana mediante diversas metáforas, como “rayos de luz” para referirse a la cabellera, vinculando así al hombre con su principal divinidad.

Metáforas que relacionan el cuerpo con plantas y flores

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

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

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

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

Qasa: Una rica papa podrida.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La belleza, aroma, delicadeza y fragilidad de T'ikahina son comparadas con las siguientes flores de nombre quechua:

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

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

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

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

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

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

Phallcha: flor amarilla con virtudes mágicas.

Las metáforas relativas a las flores, como ya mencionamos, tenían fundamental importancia para las culturas indígenas, debido a su vínculo con la divinidad, sus rituales y la cercanía con la naturaleza. La mayoría de las flores con las que Apu Kutipa se refiere a T'ikahina son sagradas y se relacionan con el hecho de que ella es una princesa descendiente de incas; asimismo, para su padre es un tesoro que encarga a su hermano al momento de morir, para que la proteja con su vida si fuese necesario. Además, con estas metáforas se le atribuye a Tika las características de juventud, belleza y suavidad, “recién brotada flor de panti”, “fino pétalo de panti”, “tersa begonia”.

Las flores con las que compara Sinchik'anaq a T'ikahina son flores sagradas, utilizadas en distintos rituales, de colores fuertes como el rojo y el amarillo. De esta manera, destaca a Tika por sobre las demás mujeres, ya que él la ama, pese a pertenecer a un pueblo rival al de T'ikahina.

Otro personaje que es comparado con plantas es Qasachaki, paje del colla, que cumple el rol de bufón en la obra; así, tanto él se burla de los demás personajes como ellos de él. A Qasachaki se lo compara con papa descompuesta, junco podrido y se dice que tiene ojos pequeños como el tarwi (legumbre).

Esta gran cantidad de comparaciones da cuenta de la profunda capacidad de observación de los pueblos andinos en general. Como acabamos de ver, estos símiles vinculan el cuerpo y la expresión corporal humana con la expresión de los cuerpos animales y con distintas flores y plantas que cumplen un importante rol sagrado en diversos rituales, evidenciando así su cosmovisión que unifica todos estos elementos como partes de un todo.

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

Tradiciones indígenas

En la obra *T'ikahina* se alude a tradiciones de raíz indígena que evidencian la intención del autor por mantenerlas en el tiempo. Así, Zúñiga logra que estos elementos provenientes de la oralidad queden fijos en la escritura, además de la difusión de los mismos a través de las puestas en escena.

El arte verbal del que se sirve el autor para escribir su obra es extraído de sus variadas investigaciones en los campos cuzqueños y de las conversaciones con la gente del pueblo, además de su vínculo temprano con la lengua y tradiciones

quechuas: “A él le gustaba recorrer los campos y conversar con la gente”⁵.

En tal sentido, en esta categoría encontramos la fiesta de la cosecha, los cantos y danzas, los saludos protocolares y las premoniciones o presagios.

Las fiestas en la cultura andina

Las celebraciones tienen como pilar las diversas fiestas y carnavales que conmemoran distintos momentos de la vida, principalmente relacionados con el calendario agrícola y sus divinidades.

Entre las descritas por Zúñiga está la fiesta de la cosecha, la cual es vinculada a una costumbre de principios del siglo XX; en ese periodo el sistema de haciendas era muy común en los campos y los hacendados tenían la obligación de dar a sus trabajadores chicha y otras cosas, además de celebrar una fiesta cuando finalizara la cosecha. El autor traslada así, temporalmente, esta costumbre a la época colonial.

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

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

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

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

4.- T'ika: Ya se acerca la fiesta del domingo, nos divertiremos. De Pacaritambo van a venir danzarines de lanlay, para la gran fiesta de

la cosecha. Tenemos que preparar ya, hermanas, todo lo que vamos a hacer, para que no tengamos que avergonzarnos. (321)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las canciones

En la tradición cuzqueña existían variadas formas de arte. Entre ellas destacaban los mitos, que respondían a las grandes interrogantes cosmogónicas; así, el canto o taqui era como una segunda naturaleza para el hombre andino que cantaba en vez de reír o llorar (Bendezú, 1980, p. xxiii), junto con las plegarias a las fuerzas de la naturaleza, antepasados y dioses. En la obra aparecen varias canciones — mencionadas como “haylli”, “harawi” y “haychas”— que responden al “arte verbal” y están todas vinculadas a la fiesta de la cosecha.

El “haylli” era el canto del triunfo. Expresión alegre, entusiasta que precedía el festejo de algún acontecimiento: ya de exaltación religiosa, ya de la guerra, ya de la cosecha. Se encuentran así variedad

de “hayllis” que pueden agruparse en tres órdenes: religioso, militar y campesino. De lo que deducimos que los cantares de “triumfo” eran dedicados al “sol”, o sea a la divinidad; a sus reyes como conductores de la guerra; y a la tierra cuando daba frutos.⁶

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

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

2.- T`ika: Si hemos podido cantar el wanka, ¿por qué no ensayamos un haylli?

Todas: ¡Sí, sí!

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

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

El tono confidencial de la intimidad poética lo dan los llamados “harawis”, es decir la expresión de los poetas. Estos expresan el sentimiento particular, una literatura sentimental; la alegría y el dolor, la gracia y la caricatura. En la obra podemos encontrar al menos dos citas en las que se hace referencia a harawis, todos vinculados a la fiesta de la cosecha:

1.- Suma: Princesa T`ika, ¡cantemos, cantemos! Para una muchacha, ¡qué dulce es cantar! Entonemos primero un harawi de cosecha a nuestro dios Sol, tal como se debe hacer en esta ocasión.

T`ika y todas: Sí, empecemos.

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

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

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

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

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

Las haychas son canciones de cosecha que se entonan en coro (Itier, 1995, p. 289). En la obra solo se hace mención a las haychas durante los preparativos de la fiesta de la cosecha:

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

Tradiciones cotidianas de los indígenas andinos

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

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

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

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

En las citas 1 y 2, se explicitan tradiciones que tienen que ver con mejorar la salud de quienes padecen algún tipo de mal o enfermedad, con base en elementos de la naturaleza que permiten conocer más acerca de su cultura. En la cita 3 se aprecia una de las principales costumbres de los Incas, masticar coca, lo que es retratado en varias escenas a lo largo de la obra.

Saludo protocolar

Este saludo representa las principales normas sociales de los antiguos Incas: “No robes, no mientas, no seas ocioso”. Quien cometía alguno de estos actos

era castigado de diversas formas; el mentiroso, por ejemplo, era azotado públicamente, ya que “la honestidad era una de las cualidades más bellas del indio” (Spahni, 1979, p. 162). El ladrón debía entregar lo robado y solo se lo perdonaba en caso de ser un alimento sustraído por necesidad (Spahni, 1979, p. 91). El ser ocioso no estaba permitido, puesto que el trabajo era fundamental para el sostenimiento de la estructura social; desde corta edad, cada persona tenía su tarea asignada según sexo y edad.

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

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

Apu: Tú tampoco querido hijo mío. (285)

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

Conclusión

Nemesio Zúñiga Cazorla tuvo acceso a las tradiciones indígenas, las que se encargó de fortalecer a través del teatro, en su quehacer como sacerdote. Sus obras fueron una eficaz herramienta por medio de la cual, a la vez de transmitir el mensaje evangelizador, puso en escena a personajes que representaban el mundo indígena de la época. Los actores y actrices de sus elencos eran indígenas de las comunidades, hablantes nativos del quechua y, por tanto, poseedores de toda la tradición cultural andina, lo que sin lugar a dudas se refleja de forma consistente en su objetivo por perpetuar esas marcas indígenas a través de la palabra escrita y la representación teatral de sus obras.

Pudimos constatar cómo esos elementos lograron resistir las distintas dificultades socioculturales en las que escribe Zúñiga, utilizando la evangelización como medio para instalar su cultura materna y que sin duda valorizaba a los vecinos y feligreses que él tanto ayudó en vida.

La siguiente cita de Mauricio Ostria permite sintetizar la importancia histórico-cultural del trabajo de Nemesio Zúñiga Cazorla para Perú y América Latina en general, que lamentablemente ha sido considerado de forma escasa y sobre cuya obra, sin duda, quedan muchas cosas por decir. “La oralidad ha permeado la cultura letrada desde el mismo instante en que los indígenas comprendieron que la escritura era un excelente medio de sobrevivencia y memoria cultural” (Ostria, 2001).

Notas

- 1 Este trabajo forma parte de la tesis de magíster en Literaturas Hispánicas y del proyecto de investigación Fondecyt N.º 1120822 “Teatro colonial de raíces indígenas en el virreinato del Perú: Restauraciones contemporáneas”.
- 2 En relación con la lengua y literatura quechuas podemos señalar que es “[...] el idioma de mayor difusión entre las lenguas aborígenes de América, con aproximadamente diez millones de hablantes, el quechua es el que posee la literatura escrita más abundante y variada [...] esta literatura cubre una extensión de casi cuatro siglos y medio, sin tener en cuenta sus raíces orales que [...] remiten a un pasado mucho más remoto” (Husson, 2002, p. 387).
- 3 Cuando hablamos de elementos de tradición indígena nos referimos a la influencia Inca, que a su vez fue nutrida de otras como la Colla, Quechua y Aymara, a través de su avance imperialista anterior a la hispanización.
- 4 Las citas extraídas de la obra *T'ikahina* pertenecen todas a la misma edición publicada por Itier (1995), por lo que en adelante solo se mencionará el número de página y seguirán los parámetros de las citas fuera del texto, para mayor orden.
- 5 Información proporcionada por Efraín Tupayachi, quien conoció personalmente a Nemesio Zúñiga, en una entrevista realizada en la ciudad de Cuzco en mayo de 2015.
- 6 Las definiciones de *Haylli* y *Harawi* mencionadas en esta investigación fueron extraídas del siguiente sitio web: <<https://es.scribd.com/document/317079385/LITERATURA-PREHIPANICA>> (visitado el 28/07/16).

Referencias bibliográficas

- Cánepa, G. (2008). Identidad y memoria. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Claros Arispe, E. (2012). Fauna y flora en el vocabulario de la lengua Aymara de Ludovico Bertonio. *Revista Ciencia y Cultura*, 28, 175-216. Recuperado de <http://www.bibvirtual.ucb.edu.bo:8080/revistas/index.php/cienciaycultura/article/view/394/356>.

- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.
- Bendezú Aybar, E. (1980). *Literatura Quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Husson, J. P. (1993). La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas a través de los poemas de Waman Puma de Ayala. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(37), 63-85. doi: 10.2307/4530638.
- Husson, J. P. (2002). Literatura Quechua. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 29, 387-522. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113900>.
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco, Tomo I: Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Lienhard, M. (2003). *La voz y su huella*. Ciudad de México: Ediciones Juan Pablos.
- Mardones, C. (2012). Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced. *Aiethesis*, 52, 216-282. doi: 10.4067/S0718-71812012000200013.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Madrid: Gedisa.
- Mulvany, E. (2004). Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado. Chungará: *Revista de Antropología Chilena*, 36(2), 407-419. doi: 10.4067/S0717-73562004000200013.
- Mulvany, E. (2005). La flor en el ciclo ritual incaico. *Boletín de Arqueología PUCP*, 9, 373-386. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/view/1718>.
- Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ostria, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios filológicos*, 36, 71-80.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Spahni, J. C. (1979). *Los indios de los Andes*. [Guatemala]: Editorial Piedra Santa.