

Capítulo IV

TENTATIVAS DE LA OTRA LITERATURA PERUANA

1. *Antigüedades peruanas: un antecedente temprano.*

Año clave para el pensamiento peruano resulta 1851. Un libro singular aparece en Viena, Austria, con el título de *Antigüedades peruanas* firmado por Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz y Juan Diego de Tschudi²⁶, que en el concierto latinoamericano obedece a la construcción de los imaginarios nacionales como visiones unificadas e integradoras a pesar de la fragmentación que viven nuestros países por entonces. El libro de Rivero-Tschudi pone en evidencia que las lenguas vernáculos han dejado memoria de su literatura. Desde la arqueología, proponen discutir la ausencia de una literatura nacional tomando como suya la postura de Casimir Perrier, según la cual: «Los monumentos antiguos son como la historia, y como ellos inviolables». Desde la perspectiva historiográfica y antropológica, conceden importancia a la información que para mediados del XIX se maneja y valora, y se aproximan al estado cultural y social vivido en el Perú antiguo a partir de los resultados de sus exploraciones entre 1848-1850.

Interesa detenernos en especial en el discurso que aporta a la configuración de la nueva imagen de la literatura que leemos en el capítulo III, destinado a «La lengua quichua». La lengua como canal de comunicación resulta la primera argumentación: confirman que la lengua quechua es armoniosa y llena de posibilidades. Los «pueblos civilizados» llaman bárbaros a los pueblos cuyas lenguas carecen de literatura y «caracteres originales» para su fijación; desde este aserto sugieren Rivero y Tschudi un horizonte que cuestiona el modelo, eurocentrista que desplaza la cultura de los pueblos porque sobrepone como modelo el europeo:

La apatía orgullosa de los europeos ha sido causa de que el orbe científico y literario quede privado de muchos tesoros que hubieran resultado del estudio de esos manantiales destruidos hoy día, mas cuyos productos, emitidos en otros siglos, apenas el polvo cubre (Rivero-Tschudi 1851: 86).

La postura eurocentrista choca acá con el modelo de literatura basado en la tecnología de la escritura. Rivero Tschudi proponen una lectura a partir de las formas vernáculos de fijación del conocimiento: sostienen el hallazgo de formas, «imperfecta [s de] representación gráfica» que, para Rivero, son legibles en los grabados que encuentra en monumentos y ruinas, inscritos en granito. Descartan por exagerada la afirmación del licenciado Fernando Montesinos, según la cual los incas habrían tenido "arte de escribir con caracteres". Aunque si existen vestigios de "corporificación[es] defectuosas] de la palabra", estos vestigios son los quippus "nudos hechos con hilos diversos colores" que en general servían para establecer datos estadísticos. Su asociación a un "comentario verbal" sería lo que hace ya imposible, para la época, su lectura.²⁷ Siendo así, y "considerando este sistema" defectuoso de escritura, no debe causar sorpresa que la lengua quichua carezca de literatura antigua, a lo menos inteligible para nosotros" (1851: 106). De modo que resulta reiterativa la insistencia sobre la ausencia de literatura basada en la escritura. El sistema defectuoso de "escritura" no permitió una literatura antigua; tampoco produjo «una literatura nacional con caracteres europeos» por lo que «este campo yace estéril». Esta última permite a los autores de *Antigüedades* lanzar una convocatoria que coincide, en principio, con el mundo ilustrado que asimismo se reconoce parte de la entonces nación peruana:

Ojalá que algún Peruano erudito verdaderamente patriota se dedicase al estudio de la lengua quichua, y procurase echar los fundamentos de una literatura en idioma tan precioso y singular de que blasonar debieran y no avergonzarse los hijos de la antigua monarquía de los Incas (RIVERO-TSCHUDI 1851: 101).

Aún cuando hacen explícitos los límites de la experiencia doctrinaria, fue la Iglesia la que para sus fines catequizadores tuvo que conocer la naturaleza de los idiomas vernáculos y la fijó en el modelo occidental: las doctrinas cristianas fueron las primeras que se tradujeron al quechua, aunque «estas pruebas de la lengua son sólo fragmentos poco aptos á dar una idea exacta de la construcción gramatical, ó de las bellezas» (: 112). No existe el propósito de que esta literatura sea desarrollada por el segmento indígena. Fueron los curas letrados y humanistas quienes, valorando el sentido de la cultura antigua produjeron los primeros esbozos de lo que llamaremos literatura quechua. El prestigio de la palabra escrita es asunto dominante al que Eduardo de Rivero y Diego de Tschudi no renuncian. Se valora no tanto el espíritu que se traduce al texto sino la lengua en que se escribe, su propia fijación. Pero el dominio de la palabra escrita se ve interpelado por las muestras de la colonia que aún se continúan transmitiendo en el Perú de mediados del XIX. La «existencia» de una literatura vernácula finalmente la exploran desde su condición tradicional en la literatura de América. El principio operativo es que la poesía no necesita fijarse, se transmite oralmente. El «estado actual» de dicha literatura está referido a los «restos del pasado», y de ella se conservan muy poco. La poesía fue «la más antigua forma de la literatura» (no requiere registro, se dice), así ha ocurrido en las «naciones cultas»:

En todas las naciones cultas, fue la poesía la más antigua forma de la literatura, y antes que tuviesen caracteres para fijar sus anales y producciones, conservaban en versos, y por tradición los hechos de sus antepasados y la expansión de sus sentimientos. En todas las lenguas indias, aun en las más bárbaras, se hallan vestigios de esta literatura, y es cosa digna de llamar la atención, que los cantos de guerra y triunfales son las más antiguas producciones poéticas de las naciones americanas. *De la antigua poesía peruana han llegado pocos restos á nuestro conocimiento, aunque entre los Indios se conservan canciones muy hermosas de los tiempos pasados y muy dignas de formar una colección para imprimirse* (RIVERO-TSCHUDI 1851: 113; énfasis mío).

La persistencia de una literatura diferente, que no se registra, que no figura en el circuito de las fuentes escritas, se vincula con ese otro sujeto de enunciación, sujeto marginado y consignado al olvido: el indio. Es este segmento social el que guarda la memoria de los "tiempos pasados"; siendo los indios herederos desacreditados del inca, son los que "conservan canciones muy hermosas que todavía no han llegado al circuito erudito. Para precisar sus propuestas presentan una clasificación de la poesía en el tiempo de los Incas cuyo esquema coincide con la lectura que hacen del Inca Garcilaso²⁸ y la incorporan en la muestra que incluye *Antigüedades peruanas*; del mismo modo, recogen parte de la polémica en torno al yaraví que se procesa en el *Mercurio Peruano*. Esta revisión incluye canciones de guerra o heroicas que eran realizadas por los amautas; las canciones elegiacas, conocidas como haravis y la poesía dramática cuya existencia la indentifican en el *Ollantay*. En la perspectiva de Eduardo de Rivero y Diego de Tschudi, la unidad de la lengua no deja de admitir variantes dialectales: «La lengua quichua tiene varios dialectos muy señalados» (: 118). El horizonte de Rivero y Tschudi, en nuestra indagación, resulta importante por la valoración y explicitud de tres núcleos de reflexión que estarán presentes en el debate, es decir, la visión crítica respecto al modelo europeo (en parte, es responsabilidad de Occidente el hecho de que hoy no se tenga razón de la producción cultural de los Andes); la valoración de la lengua indígena, que aún sin escritura demuestra ser una lengua "precisa" y de la que hay que sentir orgullo; y la posibilidad de desarrollar esa literatura que se trasmite tradicionalmente (aunque, por cierto, la convocatoria a fundar una literatura en quechua sea desde la perspectiva ilustrada).

2. La poesía en el imperio de los incas: indagaciones de Acisclo Villarán

Pertenciente a la generación de poetas románticos, Acisclo Villarán, a diferencia de sus colegas, trabaja un proyecto de tesis en la Universidad de San Marcos bajo el título de *La poesía en el Imperio de los Incas* que sustenta en la Facultad de Letras en 1873 ²⁹, luego la veremos reproducida en *El correo del Perú*³⁰. Pero antes de pasar a examinar el texto de Villarán, recordemos rápidamente que un sector de poetas románticos cultiva formas vernáculas como el yaraví, formalizan textos que aluden al pasado inca o asumen, en general, la temática andina como bucólica. Esta tendencia se manifiesta como parte de los rasgos subordinados del romanticismo y explica, de otro lado, algunos aspectos de la producción de un modelo literario de fuente nativa en el ámbito de la cultura ilustrada y criolla. En conjunto, están referidas a una política formal y temáticamente coincidente por su inspiración vernácula a una lectura del país andino como síntoma de su época y cuyas realizaciones la crítica todavía no ha examinado en su vínculo con la formación de las nuevas imágenes de ese espacio tenso y conflictivo que es la literatura peruana.

Inmediatamente publicado el trabajo de Villarán, será exhibido como una muestra de la literatura americana, es decir, de aquella literatura con arraigo en sus fuentes ancestrales, así lo reconoce Manuel M. Seguí: «Quien desee conocerla más detenidamente en lo relativo á nuestra patria, puede consultar los estudios publicados por don Acisclo Villarán en *El Correo del Perú* y las citas que de ella trae Garcilaso en sus *Comentarios*» (SEGUÍN 1874: 379). *La poesía en el Imperio de Los Incas* desarrolla una comprimida historia en la que trata de explicar el itinerario de la cultura quechua. "Manifiestar que la poesía se cultivó en el Perú desde los primitivos tiempos de esta nación opulenta, es el fin que nos proponemos, y mal pudiéramos alcanzarlo sin investigar antes, aun cuando, sea ligeramente, el origen, idioma, cultura, religión y costumbres de la gran patria de Manco Capac (VILLARÁN 1873:69); de suerte que hace una introducción en la que presenta diversos aspectos de la. sociedad; comparte esa mirada idílica que se tiene del imperio. Su reflexión sobre el quichua viene de Rivero y Tschudi sobre la lengua. Acisclo Villarán sostiene que el quichua, por su estructura, está calificado para cumplir las funciones que realiza el castellano. "Así pues, por su hermosura, riqueza, perfección, energía y sonoridad, el idioma quichua es digno intérprete de elevadas concepciones intelectuales y de las tiernas é inspiradas composiciones de un gran pueblo" (1873:85).

La poesía, puede afirmar Villarán, "había alcanzado un adelanto mayor que en los demás imperios americanos", aun cuando el estado de las letras en esa época es todavía un campo inexplorado" (: 202). Esta hipótesis enfrenta de inmediato la camisa de fuerza de la escritura, ¿dónde entonces, indagar la poesía de los incas? Es a través de los historiadores y la tradición que tenemos noticias de esta poesía, aunque aquellas composiciones poéticas que se han preservado del tiempo de los Incas sean muestras parciales de ella, ya que se encuentran en los testimonios escritos y las registra en la tradición. Si bien "no son suficientes para guiarnos", "las composiciones poéticas que á continuación iremos insertando -dice Acisclo Villarán-, darán al menos una clara idea de la inspiración sublime de los vates peruanos" (: 202).

Esta poesía está impactada por la naturaleza y el sujeto de enunciación: "La Musa Peruana recorrió con alas de fuego el espacio, la tierra y los abismos, vivificando todo con su aliento creador" (: 202) y le atribuye las siguientes características formales:

En las canciones eróticas el metro más usado era el de cuatro sílabas, que figuraban solas ó bien alternadas con las de tres. En las marchas triunfales y los himnos de victoria, se usaba el verso de seis sílabas, y la redondilla era la estrofa destinada a las comedias.

Los yaravíes son octasílabos generalmente, y asonantes ó consonantados. Esta última composición es la parte más interesante de la poesía quichua, que se consagra al amor desgraciado u olvidado, y se revela en ella. de un modo admirable los efectos de un dolor intenso y sin consuelo (VILLARÁN 1873:202).

La casi treintena de textos poéticos que recoge y presenta Acisclo Villarán en *El Correo del Perú*, expuestos primero en la Academia y divulgada en la más importante publicación de la década del 70, tenía que interrogar, -tratándose de una lengua diferente a la ciudad letrada- sobre cuál sería la lengua de comunicación. La decisión del autor es por la lengua de prestigio, opta por el castellano. Esta opción está

refrendada en la competencia lingüística: "Pocos de los lectores de El Correo del Perú, conocerán el quichua, y esta razón nos decide á no presentar los versos; en ese idioma al frente de su traducción castellana' (: 234; énfasis mío). Prestigio de la lengua que se pone también en evidencia en el hecho de que se traduce según el canon literario de la época ("cuidamos de las reglas de la versificación" y "las exigencias de la armonía"); o, en mejor de los casos, se realizan traducciones literales ("nos hemos permitido, descuidando las reglas del arte, presentarlo traducido casi literalmente"). Y no faltan por cierto, las refundiciones o paráfrasis, es decir, versiones que se hacen desde una traducción del quichua al castellano. Esta preferencia por la lengua hegemónica sugiere una honda distancia entre el discurso que se incluye en la literatura ilustrada y el uso de la lengua. Se acepta, claro está, la existencia y bondades de las lenguas nacionales, pero se las proscriben de la escritura. Esta operación la explica Jesús Lara como efecto del profundo prejuicio racial:

Tan sin medida era el prejuicio contra el idioma indígena en las primeras décadas de la República, que aún estimando las excelencias de algunos arawis y wayñus incaicos desempolvados entonces, las buenas gentes no se atrevían a cantarlos en la lengua original, sino que previamente los mandaban traducir. (LARA 1947: 152).

Aún así, no deja de ser el primer intento orgánico de explicar la existencia de una poesía en tiempo remoto. Este esquema, con todos los límites que supone, se escapa a formas populares, a voces que representan sin duda esa poesía popular que escucha por aquellos años y que Villarán publica en La poesía de los incas. Así encontramos algunos textos de rasero popular que evidencian una preocupación permanente por las fuentes, cuyos dos rasgos característicos son la procedencia, es decir, tienen que provenir de las canteras andinas y ser las más populares. Esto ocurre con "Canto de Ayacucho", que según el autor, "con no poca dificultad hemos [ha] conseguido", pues se trata del yaraví "más popular entre los indios de Ayacucho, quienes egoístas por tal producción literaria, lo entonan con orgullo en sus festividades y lo reputan una de las mejores composiciones poéticas de la -lengua quichua" (1874: 10) he aquí el texto:

Canto de Ayacucho

El joven á quien yo quiero
Cual niña de mis ojos,
Huyendo vi de mi lado
Sin ver que tanto lo adoro.
5 Luz que sobre el cerro naces,
Yo demando tu socorro:
Haz que su camino pierda
Y torne á mis brazos pronto.
10 Piedras, duras como el alma
De mi bello desdeñoso,
Salid todas á su encuentro
poniendo á su senda coto.

Huarpa³¹. Huarpa. grande río
Que corres de un pueblo d otro
15 Detén el paso de mi amado
Que busco con triste lloro.
¡Oh! nube preñada de agua
Cual de lágrimas mis ojos,
Viértela sobre el ingrato
20 Para que me espere un poco.

Y si contra el sol ó lluvia
Asilo busca y reposo.
En árbol que le & sombra
Cambiará yo mi ser propio.
(Trad. Constantino Carrasco: VILLARÁN 1874: 10)

En la propuesta de Acisclo Villarán se advierte la voluntad de incorporar estas literaturas como parte de la literatura local. Es decir, como parte de la literatura anterior a 1874. Se trata, primero, de la presentación de una muestra que presupone la existencia histórica y actuante de una rica tradición poética, una tradición que tiene su arraigo en la tradición escrita pero igualmente en su estancia popular, que los románticos, prestigian en virtud a la escritura y su difusión en revistas, poesía dicha «entre los indios» y en lengua «quichua». Esta valoración llega a su límite cuando no es posible acceder al original o cuando, teniendo el original, sólo, se proporciona la traducción. Los textos recogidos en La poesía en el Imperio de los Incas sólo dan cuenta de traducciones y no de versiones de lengua original. Serán, pues, presentados en el idioma dominante, en el castellano que hablan los del mundo civilizado, los criollos, y estarán regulados por las reglas de versificación y armonía, desde cánones que se adecúan a una retórica de inspiración hispana (octasílabos, redondillas, etc.). Así, la traducción invierte el papel de la lengua, y la convierte en la lengua de transacción en la ciudad, la lengua oficial: se accede al original, pero el propio autor observa los límites de su versión «Debemos al señor doctor Ugarte el original quichua del siguiente yaraví [Huarachi] que hemos traducido, sino literalmente, conservando en lo, posible la idea que predomina en él, sin cuidarnos de las reglas de la versificación ni las exigencias de la armonía» (1874:104) o las fronteras insalvables, que hacen incluso que el poeta Constantino Carrasco, en una siguiente edición, ofrezca una nueva versión de la "Canción de Ayacucho" (Cf VILLARÁN 1874: 50). Esta tendencia apunta, pues, a postular, sin quererlo, la existencia de una literatura diferente a la ilustrada, establecida en un espacio distinto y elaborada por sujetos diferentes; vigencia que vincula a la literatura ilustrada con textos que por entonces estaban circulando en el país, en los alrededores del solar, en la

choza. Y, si bien su procedencia es quechua, ésta se limita a la entrega de un híbrido en español (la literatura ilustrada la incluye desde el canon de la lengua dominante). El aporte de Acisclo Villarán está precisamente en que propone un acercamiento a esta literatura, subalterna, vernácula y que suministra elementos que configuran imágenes de la otra literatura quechua, de otros sistemas.

3. Gramática quechua de Dionisio Anchorena

Luego de la tesis de Acisclo Villarán tiene importancia mayor el singular trabajo que tras años de indagaciones y pesquisas a lo largo del país realizara Dionisio Anchorena. Se trata de la *Gramática quechua*, publicada bajo los auspicios del gobierno de Manuel Prado y por recomendación de Leonardo Villar y José- Sebastián Barranca en 1874, es tal vez el más representativo de los textos³². La ausencia de "unidad de lenguaje" constata la *Gramática*, tópico que resulta dramático para la incorporación de vastos sectores nacionales que se encuentran en el atraso, a pesar de constituir las dos terceras partes del territorio nacional, y que «más contribuyen al sostenimiento del Estado» (ANCHORENA 1874:V). La visión de Anchorena, podemos postularla como feudataria de la guerra civilizadora que en nombre del «poder y el progreso», propone que los indígenas del Perú «se hallan en la abyección é ignorancia, sin conocer el estímulo del sentimiento del deber, ni la aspiración del progreso» (1874: IV). Se trata de una postura civilizadora en la que indios y blancos se igualan, a condición de que los interlocutores sean estos últimos. En realidad, desde la cultura del blanco se busca acabar con el «desprecio» y «odio» existente entre blancos e indios. Este milagro sería el resultado del conocimiento del quechua que «extirpará en los blancos ese desprecio y en los indígenas ese odio». Tal planteamiento apuesta a la consolidación de la «república de criollos» al excluir a los indios: el blanco abandonará (el principio absurdo, de que al indio se le debe tratar cruelmente)) y el indio «pospondrá su ódio al blanco y no verá ya en él un opresor sino un conciudadano a quien debe amar» (:VI).

La guerra civilizadora tal como lo establece Anchorena pasa por solucionar el problema de la «unidad del lenguaje», por ello propone el conocimiento del quechua como un mecanismo de incorporación. No sólo lo habla la mayoría, en torno a él hay una continua valoración histórica, además de su riqueza idiomática y del hecho de que en quechua se producen numerosas «composiciones poéticas». Anchorena propone que en el idioma de esas dos terceras partes del país se puede conocer la índole y genio del pueblo. Si esto es así, hay la obligación de estudiar la cultura indígena "cuyo venturoso porvenir estamos obligados a procurar, (:V). Valoración idiomática que la encuentra desde los inicios de la fractura cultural producida con la llegada de los españoles, señalando los diversos estudios que bajo el deslumbramiento del idioma, desde una opción humanitaria, realizaron curas como Diego de Holguin, fray Domingo de Santo Tomás, Diego Torres Rubio, entre otros. Desde esta percepción Dionisio Anchorena analiza y sostiene su *Gramática quechua*, aunque lo hace desde los modelos hispanos, que, al fin y al cabo, resultan, en tanto prospecto, uno de los referentes dominantes del último tercio del XIX.

Para efectos de nuestra investigación, nos interesa detenernos en la sección que dedica a la poesía. En principio, la valoración es histórica y pragmática. Dionisio Anchorena reconoce al quechua como lengua literaria, como idioma en el que se puede producir una literatura vernácula donde las prácticas poéticas y expresivas son privilegios del lenguaje, dice:

Hay en esta lengua numerosas composiciones poéticas de todos los géneros indicados tanto del tiempo del imperio como del coloniaje y de la república, ellas suministran los datos más positivos de la índole del quechua y del pueblo que lo habla (ANCHORENA 1874:141).

No basta constatar la existencia coetánea de «numerosas composiciones poéticas», sino también la aseveración de que «La poesía fue conocida y cultivada en el Perú» y cuya producción, para entonces, confirma el autor, ya como registro histórico, ya como práctica vigente, con lo que el quechua adquiere estatus de lengua literaria. Para complejizar la idea, la *Gramática quechua* recuerda que en el pasado inca, la poesía era alentada en la «escuela» y, frente a la ausencia de escritura tal como conoce Occidente, se tenía un sistema que califica de «insuficiente»: los quipus. Dicha ausencia es subsanada por la forma privilegiada de su transmisión; sigue, a continuación al Inca Garcilaso de la Vega en lo que a formas de la poesía quechua se refiere. En los tiempos antiguos «se hizo cada vez más necesaria la poesía» la misma que «ensalzaba d la Divinidad, se referían a la grandeza y virtudes de los monarcas, las hazañas de los héroes y los sucesos de la vida pública y doméstica, así como se cantaban todas las manifestaciones de las emociones del alma». Anchorena establece, siguiendo también al Inca Garcilaso³³, las siguientes formas poéticas: el *harahui* o *yarahui*, el *huaynu* o *huañu*, el *haylli* el *huacaylli* y *huaylli* la *huallia*, el *ayataqui* y *huaccataqui*, el *huacay* y *aranhuay*, como las principales, aunque hace alusión a otras formas sin mencionarlas ni reseñar sus contenidos. Así mismo, dará cuenta de un fenómeno que se estaba operando por entonces; la confluencia mestiza en el yaraví:

«Hay también otras de las clases de *yarahui*, llamadas mestizos o amestizados porque se componen de versos quechuas combinados con españoles» (: 118-131). Con lo que se aproxima a las discusiones aparecidas en el *Mercurio Peruano*; En su *Gramática*, Dionisio Anchorena, parece repetir a Sicramio, desde un modelo hispano se intenta incorporar al cancionero, indígena en la sociedad aristocrática. Pero igualmente promesa incumplida, celebración del quechua como lengua literaria, que más tarde y en palabras de Gorinda Matto de Turner³⁴ asume características gramáticas, al evidenciar la exclusión del quechua como lengua franca en el espacio de la literatura. ilustrada:

Gamarra, Corpancho, Patrón, Chávez, Prada, Rey de Castro, Leguia, Martínez. los Amézaga y todos los escritores en fin que hoy ornan el cielo literario del Perú ¿por qué han ignorado el idioma? ¿por qué no pueden cantar en la lengua de su madre patria?

Esto significa simplemente una pérdida para la lengua arnericana. Desventura nacional que deploramos unos pocos, pero lamentándola con la sinceridad del alma! (MATTO DE TURNER 18881: 331; énfasis mío).

4. Debate ollantino: Carrasco y Larrabure

La repentina revelación de la existencia del drama quechua *Apu Ollanta*, en 1818, y su impacto en las letras nacionales, abriría una polémica que, en líneas generales, plantea la existencia de la literatura inca y en referencia al drama acusa su naturaleza andina. o hispana, y en cuyos márgenes están también los de originalidad (si los indios del Perú podían crear un texto como éste) o si se trata de un autor, claro está, culto (si éste era, a su vez criollo o mestizo). Aproximación, que además, se ve registrada en su prestigio foráneo, "Y mientras se analizaba y traducía la pieza dramática en diversos puntos de Europa -dice Eugenio Larrabure- despertando con justicia la curiosidad de los literatos, nadie se preocupa de darla d conocer en América" (1886: t. 1: 370). Precisaré pues, el marco temporal en que los hechos se suceden, luego examinaré la repercusión que *Apu Ollanta* tuvo en la generación perdida o la generación de la guerra.

Inicialmente se atribuye la autoría del drama al Dr. Antonio de Valdez, cura de Sicuani. Este dato fue dado a conocer dos años después de su muerte, ocurrida en 1816, por boca de su sobrino don Narciso Cuentas, quien reveló la existencia de esta obra de teatro. Uno de los textos de mayor impacto en el debate corresponde a don José Palacios Valdés, quien escribió y puso en circulación su «Tradicón de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas» publicado en 1835 en el *Museo Erudito*, N° 5-9, del Cuzco-, noticias que serán recogidas luego en los *Anales del Cuzco* 1856-57. Esta información coincide con el cierre del ciclo colonial y el inicio de la República aunque su trascendencia sólo recobrará vida pasados los 70 y como tema de interés nacional supone la inclusión prestigiada del indio en la literatura ilustrada. Es posible manejar como hipótesis que el debate sobre el drama quechua *Apu Ollanta* está influido por la Propuesta de 1874, sobre "Literatura Nacional anterior a 1820", del Club Literario de Lima, pero también por la ausencia de una versión manejable en el circuito erudito. Dicho de otro modo, un texto vernáculo ingresa al mundo ilustrado si se inscribe en la lengua dominante; en tanto que si continúa en la lengua nativa ("lengua de indios") su inclusión en la 'literatura culta' será tortuosa. La traducción es el camino del entañamiento criollo de las formas indígenas pues supone continuidad prestigiada del castellano como la lengua de la unidad.

Parcialmente, *Apu Ollanta* lo encontramos inserto en *Antigüedades Peruanas* de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi en 1851, selección antológica que alienta una vocación afirmativa de la literatura nacional. Tanto el *Museo Erudito* y *Antigüedades Peruanas* van a gravitar en la controversia ollantina que tiene lugar entre destacados peruanistas. Polémica que se establece entre Markham y Masparó, en Europa, o la que sostuvieron Vicente F. López y el general Bartolomé Mitre en Argentina y muy posteriormente, fue tema de discusión regional, sobre todo a partir de las publicaciones peruanas de José Sebastián Barranca y Constantino Carrasco³⁵. El interés por el drama, en nuestro medio se reinició con la versión al español realizada por José Sebastián Barranca bajo el título de *Ollanta/ La severidad de un padre y la clemencia de un rey* (1868). Como he indicado, inicialmente, aparecen fragmentos del drama en *Antigüedades peruanas* (1851), la versión completa la publicó Tschudi dos años después; luego lo traslada al alemán en *Die Kechua-Sprache* (tomo II) en 1875. Clement R. Markham presentó su edición inglesa en 1871. A esta entrega, le siguió la de Constantino Carrasco *Ollantay/ Drama quichua en tres actos y en verso* (1875) cuya lectura se realiza, por primera vez, en el Club Literario de Lima. La aparición de las versiones de Barranca y Carrasco actualizaron el tema y se inició lo que podemos denominar la inclusión prestigiada del indio, a partir de esa suerte de imagen 'incásica' (es decir, referida a los incas como visión romántica del Tawantinsuyu, no a los indios supervivientes a su desaparición) que representa el drama para el espacio de la cultura ilustrada dominante. E. W. Middendorf puso en circulación para, el público alemán su *Ollanta* en 1890 ³⁶

Constantino Carrasco y Ollantay

Detengámonos brevemente en la versión del poeta romántico Constantino Carrasco (1841-1877). Su *Ollantay/ Drama quichua en tres actos y en verso*³⁷ lo dedica a Sebastián Barranca, a quien reconoce como el "primer traductor del drama". Es una edición prolija de notas y de apuntes que aclaran al lector situaciones o aspectos que resultan "intransferibles" en la traducción del quechua al español. La lectura que tuviera lugar en el Club Literario inmediatamente trascendió y fue acogida en El Correo del Perú entre setiembre-diciembre de 1875. Su traducción está fechada (agosto 1875*, no habían pasado siete años de la entrega de Barranca. Su versión es una puesta en verso. "Yo he procurado hacer en esta obra - declara Constantino Carrasco- todas las rectificaciones posibles, unas veces en la misma versión, otras en notas que me han parecido indispensables" (1875: 296).

La noche del 23 de junio de 1875 Constatino Carrasco pone a consideración del Club Literario su traducción del *Apu Ollanta*; lectura que está precedida por una presentación en la que explora el estado de los estudios sobre el drama quechua y discute algunos aspectos concernientes sobre la existencia andina y la circulación del *Ollanta* en el espacio ilustrado. Así, la define:

Ollanta es la única pieza dramática que nos ha legado la poesía quichua, pues aunque actualmente se hacen en la Sierra varias representaciones teatrales, ellas son engendros tan informes é irregulares, que no han merecido los honores de la impresión. (CARRASCO 1875: 295)

El drama para Carrasco es de inspiración vernácula y considera que fue transmitido por fuentes

orales. "El drama que tiene por protagonista a Ollanta es también muy antiguo" (: 296). Advierte que la existencia histórica del Ollanta se ha visto opacada por la fragilidad de la tradición 31. "Una tradición tan oscura y tan debilitada apenas podía llegar al conocimiento de los criollos" (Ibidem), es pues, "Personaje tan antiguo que ha pasado a la categoría de mito" (Ibidem); tradición -que por demás- la incorpora en una extensa nota. "*Ollantay*" puede traducirse, cita a Vicente Fidel López, desde Antay que quiere decir "de los Andes³⁰, cosa venida de los Andes". En quechua no hay *Oi* ó *Oll* esta raíz -si ha de considerársela como tal- en quichua corresponde a *Ul* ó *Ull*, de manera que López postula que "'La verdadera forma de nombrar es pues Uillantay, o mejor, Uilla -Antay; y Como Uilla, significa leyenda, tradición, historia, crónica Uilla - Antay significa LA LEYENDA Y LA HISTORIA DE LOS ANDES" (Cit. Carrasco 1875:296).

Luego, en la nota 7 cuestiona y discute la traducción que hace Sebastián Barranca: "Ollanta no puede ser elipsis de Ccahuari-Ullanta: pues esta frase, quiere decir literalmente Mira á Ollanta (...) Esta frase sería una especie de amenaza á aquellos Indios, Como quien les decía: *Cuidado, con el castillo de Ollanta!*" (: 297). El testimonio de la existencia de Ollanta se encuentra en las muestras arqueológicas, localizadas en la ruinas de Tampu (hoy conocidas como Ollantaytambo) y una memoria escurridiza, revelada por el cacique cuzqueño Juan Hallpa. No atribuye ninguna paternidad al padre Valdez y recoge, de Sebastián Barranca, sus hipótesis sobre la originalidad del drama.

Es necesario decir acá que la versión de Carrasco no ha Sido incorporada en los estudios ollantinos, ni se le ha considerado como una edición anotada: digamos, pues, que el Ollanta de Constantino Carrasco alienta una postura progresiva en el cerrado mundo de la aristocracia, al intentar una comprensión historiográfica y literaria de los quichuas. Fue entonces, el reconocimiento temprano, y acaso sublevante, en el propio espacio de la literatura ilustrada, y su entrega es una de las versiones más finas del drama quechua.

Larrabure: la defensa de Apu Ollanta

Del conjunto de textos que por esos años aparecen en la escena nacional está el de Eugenio Larrabure y Unanue *Ollantay/ Literatura Incásica* que en realidad sirve como propósito para afirmar la existencia de un modelo de literatura diferente al escrito en español. El ensayo aparece en *El Ateneo de Lima* a mediados de 1886 como parte de la sección o (Bibliografía),⁴⁰. Larrabure va a responder a la principal impugnación que contra el drama se esbozaba por entonces, me refiero a Bartolomé Mitre para quien el *Apu Ollanta* es un drama "esencialmente europeo y genuinamente español". En este ensayo, Eugenio Larrabure se propone afirmar la filiación indígena del drama a partir de las respuesta que elaborara a dos interrogantes planteadas:

Ollantay es el único monumento que existe de la poesía, pero su autenticidad ha sido y es aún objeto de dudas y de acalorados debates. De allí la necesidad de dilucidar las dos cuestiones; siguientes:
Ha sido en realidad la poesía incásica; ó es simplemente un mito?

¡ Es auténtico el drama Ollantay, ó bien obra exclusivamente de un escritor español de la época de la conquista del Perú (LARRAEURE Y UNANUF 1886: 329).

La existencia de la poesía incásica la resuelve haciendo ver el estadio de desarrollo, del imperio Inca, es decir, el grado de civilización que había alcanzado: «¿Y ese pueblo tan religioso, tan artista, cuyas hazañas están escritas con numerosos monumentos en nuestro territorio, no fue poeta? ¡ Es imposible! Como se ve sería necesario incurrir en contradicción, ó cerrar los ojos ante la historia, para negar la existencia de la poesía incásica» (1886: t. I: 330). Socialmente, es imposible pensar una civilización sin el gusto por la poesía. De otro lado, habla de la persistencia de esas formas en la tradición. En efecto, registra que, en el caso peruano, no se llegó a desarrollar la escritura en el sentido europeo, sostiene que hubo una forma que se la asemeja, "á falta de escritura, poseían un sistema propio, especial, originalísimo, de consignar la idea, el *quipus*- (t. 1: 330); aunque dicha representación era básicamente deficiente: "Aquel sistema defectuoso de transmitir el pensamiento ha sido y es la *causa de la oscuridad relativa que existe en la literatura y la historia* de los Incas" (t. I: 331; énfasis mío). No existiendo entonces, escritura, siendo los *quipus* un sistema defectuoso, localiza en la *tradición* la pervivencia de las manifestaciones culturales del imperio. Por eso, Eugenio Larrabure reclama, al igual que Constantino Carrasco, que "la tradición nos ha transmitido *Ollantay*", y es posible imaginar que en la operación de transcribir el texto se introdujeran alteraciones a la memoria sobre el héroe de Tampu: "Y es de suponer que el primer escritor que recogió la leyenda de los labios del pueblo introdujo alteraciones é innovaciones que hoy es casi imposible de descubrir, (t. I: 332).

Validada la existencia de la poesía, indaga ahora la existencia de manifestaciones teatrales. Para ello recurre a las fuentes escritas hasta entonces. Realiza una indagación bibliográfica en los escritores primitivos: entre ellos destaca a Pedro Pizarro, Juan de Betanzos, Pedro Cieza de León, José de Acosta. Todos ellos reconocen que los indios tenían cantares o romances de sus acontecimientos y realizaban representaciones que se acercan a las representaciones teatrales que conocemos. El Inca Garcilaso es explícito en decir que los Incas se hacían 'componer comedias y tragedias' (t. I: 367)⁴¹. Con lo que la memoria escrita da cuenta de la existencia de formas de representación histriónica desde los días de la invasión. No siendo esto suficiente, Eugenio Larrabure explota documentación inédita para dar cuenta de la existencia histórica del héroe de Tampu y la época en que se sitúa la fábula del drama. Transcribe parte de un manuscrito, el *Epitome cronológico ó idea general del Perú*, en que se habla de un degolladero que mandó hacer el Inca Huayna Capac para decapitar a Ollantay. Sitúa la acción del *Ollantay* durante la rebelión de los *chancas* contra Viracocha y los triunfos militares de Pachacútec, reconociendo, similitud

con un personaje histórico que Cieza de León y Juan de Betanzos registran (me refiero a Hastu Huaraca). Revisión de fuentes históricas que lo lleva ahora a la lectura del texto dramático: encuentra que en el primer acto Ollantay es vencedor de los chancas; en el segundo aparece el anciano Hancohallo (Cieza y Garcilaso lo registran) e indica que Rumi Ñahui puede ser a su vez una de las memorias sobre Ollanta perdidas en la tradición. Y en el tercer acto puede observar que los caracteres de Pachacutec y Túpac Yupanqui concuerdan con la información histórica.

Conviene volver a recordar que Eugenio Larrabure sostenía que era impostergable organizar la bibliografía nacional, sobre todo tratándose de la «literatura inca». Su ensayo analiza la naturaleza del drama, reconociendo la intermediación del copista 42, incide en que la originalidad y su carácter indígena del *Apu Ollanta* (1886: t.I: 363), se basa en:

- 1° Muchos de los cantos que contiene se repetían durante el periodo colonial y se repiten ahora mismo entre los indios del interior;
- 2° Su estilo corresponde al siglo, XV, ó principios del XVI, esto es á la aproximación de los españoles. El drama conserva voces, y frases anticuadas, cuyo verdadero sentido sólo se puede conocer consultando los vocabularios escritos en la época;
- 3° Los personajes son esencialmente indígenas; lo propio se observa en las costumbres y en el espíritu dominante en toda la obra;
- 4° Salvo algunos detalles de forma, no se hallan en el drama analogías estrechas con las representaciones dramáticas de España de principios del siglo XVI, ni mucho menos alusiones al Cristianismo. (LARRABURE Y UNANUE 1886: t. I:363)

Con lo que da por cancelado el debate con el general Bartolomé Mitre, para quien el drama quechua "no se apoya en ningún documento auténtico, ni se funda en ninguna inducción ó deducción racional", salvo la existencia del testimonio de aun historiador de dudoso crédito" (se refiere al Inca Garcilaso)⁴³. Rechaza las críticas de Mitre, por inexactas, por estar inspiradas en una metodología confusa y por que finalmente sus "observaciones son exageradas" (t.II:118) En su examen Eugenio Larrabure cuestiona -opinión adelantada en los debates ollantinos de nuestro siglo- la paternidad del padre Valdez y recuerda la existencia de tres códices. La autoría no puede sustentarse en el hecho de que se haya encontrado «el primer manuscrito quechua de *Ollantay* entre los papeles del cura, después de su muerte en 1816»; ni en la circunstancia de que el drama se encontrara en su biblioteca «prueba en manera alguna que su dueño fuera su autor». La paternidad se ve asimismo cuestionada por la existencia, por entonces, de dos nuevas copias (la del Convento de Santo Domingo y la del cura Justiniani): «del desacuerdo debe provenir de la ignorancia del idioma quechua en los copistas, ó de la misma variedad inevitable con que se refiere el pueblo toda tradición" (:t. I: 368). Ubicando, en consecuencia, al *Apu Ollanta* como parte de la tradición» indígena:

Ha existido la literatura incásica, primero bajo la forma de simple cantares, después de diálogos y en fin de manifestaciones dramáticas. Carecían los incas de escritura; pero cultivaban con esmero la tradición y á esta circunstancia se debe la trasmisión de los principales hechos históricos que conocemos, desde la época de la fundación del Imperio por el sabio legislador Manco Ccapac.

El drama *Ollantay*, cuya forma es en parte del tiempo de la conquista constituye un monumento en el sentido de conservar algunos de esos cantares quechuas y de ofrecernos antigua y curiosa muestra de aquella literatura: los sucesos que relata ofrecen interesantes puntos de contacto con las noticias de los escritores primitivos y, por lo tanto, fueron indudablemente tomados de los mismos labios del pueblo, si bien sufrieron algunas modificaciones en el acto de la transcripción (LARRABURE Y UNANUE 1886: t. II: 118).

De este modo *Ollanta* / Literatura Incásica participa en la elaboración de un modelo literario que, en medio de la crisis de postguerra, incluye textos de otros sistemas, 'puestas en textos' que interpelan el sentido de lo que se entendía por literatura nacional. Tentativa cuyo enfoque positivista, se inspira en las fuentes y testimonios, que básicamente lo encontrará en los rastros de la historia, es decir en la escritura (escritores primitivos) y las ruinas. Pero esto resulta insuficiente, elabora un discurso sobre la tradición, que se trasmite de generación en generación. La tradición no es confiable: es un terreno en que tiene lugar muchas interpretaciones. La tradición a su vez cuestiona un punto clave del discurso hegemónico, se trata de la presencia del autor. Lo que hay, es más bien las voces, una leyenda que se recoge "de los labios del pueblo"; no existe en propiedad la noción de escritor, sino la de transcriptor. Socialmente es imposible pensar en una civilización sin ejercicio político. Realiza una dura crítica a los impugnadores del *Ollantay* -punto en el que afirma la naturaleza indígena, léase de tradición incásica- como una forma, de ir imaginando el espacio de la literatura nacional, incorporación posible por el traslado del quechua al castellano, la lengua dominante. Aún así, el *Apu Ollanta*, "en su esencia es indígena". El develamiento de la insuficiencia de la crítica de los impugnadores ubica a Eugenio Larrabure como uno de los más preocupados en la construcción de esa idea de la literatura nacional que tenía que incluir a esas formas que Vienen del pasado, pero del pasado inca.

Antes de finalizar esta sección conviene hacer acá la siguiente observación. Es evidente que ni Carrasco ni Larrabure observaron el ciclo de celebraciones rituales de los pueblos andinos del sur peruano, a pesar de aceptar la persistencia, tanto en cantos como en los relatos tradicionales de la leyenda del *Apu Ollanta*. La tradición andina cuzqueña mantenía viva la memoria del *Apu Ollanta*. La continuidad de l. tradición oral (incluida la teatralización) en el medio rural cuzqueño fue registrada en la nota periodística que publicó don Lizandro Caller en *El Comercio* del Cuzco (25 de julio de 1942), al reseñar que desde por lo menos 1895, en la fiesta de la Virgen del Rosario en el pueblo de Urubamba, se reportaba una comparsa ollantina. De ésta, en 1952, don J.M. B. Farfán nos informa que ya no se realiza, pues había sido prohibida por una autoridad abusiva. Consta que conservaba, juntamente con la tradición teatral ollantina,

una versión del mito de Incarri, en el yaravi "Buscando a, mi inca", que la ñusta prisionera cantaba en el momento de la caída del sol, tras la muerte del Auki o Inca Joven:

Kamaq Inti p'uchukapun
Apu Inka chinkaripun
Ilaqtan Ilaqtantan purimuni
killallay
urqunq'a santan muchumuni
ch'askallay44

Así, la tentativa de la otra literatura se manifiesta como una preocupación por las formas y prácticas vernáculas y la valoración de obra-signos de la literatura quechua y construye su lugar, su espacio en el mundo, ilustrado; empero, tiene su mejor realización escritural en el discurso indigenista. Tentativa por articular un discurso que afirma dentro de los límites del discurso hegemónico la existencia de otras literaturas y concluye en un trabajo de inicios de este siglo: visible en el ensayo globalizador de Adolfo Vienrich, Tarnmp Pacha-Huaray / Azucenas Quechuas (1905) aleccionadoramente firmado bajo el seudónimo significativo de "Por Unos Parias".

Notas

26 Para la época hace la siguiente anotación: "Aun en el día, en las punas peruanas se hace uso de la numeración con quippus. Tal se observa en muchas haciendas y estancias de ganado. [...] Nos consta que hay todavía en las provincias meridionales del Perú algunos indios que saben bien decifrar estos títulos entrelazados; mas guardan su ciencia como un sagrado secreto heredado de los abuelos" (Rivero-Tschudi 185 1: 110). ~

27 Cf: Libro Segundo, Capítulo XXVII: -La poesía de los Incas Amautas, que son Filósofos y Haravicus que son poetas- del Inca Garcilaso de la Vega, Comentarios *Reales de Los Incas* (1609/1985).

28 De lesa cultura debe calificarse el hecho de que los Archivos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos no cuenten con las fuentes; originales de sus mejores hijos. En mayo de 1993 hice una consulta. en el Archivo Central sobre las tesis de Acisclo Villarán y Adolfo Vienrich, allí se nos respondió que estas tesis han desaparecido y no figuran en los catálogos de la Universidad a pesar de ser trabajos académicos para optar el grado de bachiller.

29 "La poesía en el Imperio de los Incas" en *El Correo del Perú* vol. III y IV. Lima, 1873 - 1894 (Ensayo histórico por Acisclo Villarán/ Dedicado en muestra de gratitud al eminente literato español/ D. Eduardo Asquerino). Debo a los colegas Miguel Angel Rodríguez Rea y Alejandro Valenzuela la información que me permitió acceder a dicho texto. A ellos mi gratitud.

30 Río de Huanta, en el departamento de Ayacucho. Nota de Acisclo Villarán.

31 No existe noticias de una reedición reciente. La copia la hemos consultado en la Biblioteca Nacional.

32 Dice el Inca Garcilaso de la Vega: "De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros, famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordassen de los buenos hechos de sus pasados y los imitassen. Los versos eran pocos, porque la memoria los guardasse, empero muy comprendidos, con cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. [...]. Los versos amorosos hazian cortos, por que fuesen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en punto de canto de órgano, para que se viera lo uno y lo otro, mas la impertinencia me escusa del trabajo." (1609/1985: 87).

33 Debo la información a la siempre amabilidad del maestro Francisco Carrillo. Se trata de dos textos firmados por Clorinda Matto de Turner que aparecen publicados en *La Revista Social* y *El Perú Ilustrado*. Me refiero "El quechua ..." (1887) y "El quechua. Su utilidad para los americanistas" (1888).

34 Un recuento inicial de la polémica ya lo encontramos en el texto de Eugenio Larrabure, que examino en este acápite. Para un acercamiento filológico, véase "Estudios ollantinos/ Clasificación de fuentes", trabajo de Teodoro Meneses (961:80- 100). y la exégesis que realiza Bruce Mannheim en *The Language of the Inka since the European Huasin* (1991: 148-152: Cf. también: Augusto TAMAYO VARGAS, *Literatura peruana* (1992: t. 1: 67-81).

35 He aquí el listado de las publicaciones: Juan Diego de Tschudi/ Ollanta (Viena, 1853, 1875); José Sebastián Barranca/ Ollanta. *La severidad de un padre y la clemencia de un rey* (Lima, 1868); Clement R. Markham/ Ollanta. *An ancient Inca Drama* (London, Truner &.Co., 1871); Constantino Carrasco Ollantay/ *Drama quichua en tres actos y en verso* (Lima, 1875); E. W. Middendorf Ollanta (Leipzig, Brockhaus, 1890). Se puede consultar, también, el texto de Teodoro Meneses/ *Teatro Quechua Colonial* (Lima, EDUBANCO, 1983) y la reciente publicación de Julio Calvo Pérez/Ollantay (Cuzco, CBC, 1998).

36 CARRASCO, CONSTANTINO: «Ollanta/ Drama quichua en tres actos; y en verso puesto en verso castellano» en *El Correo del Perú* (Lima, setiembre -diciembre 1875). Tres años después

aparece en Trabajos políticos (1878).

37 Luis Alberto Sánchez ha observado en *Armas Antárticas* (canto XI-XIII) de Juan de Miramontes y Zuázalo que se interpola un relato ollantino (Ver: *Los poetas de La colonia y de la revolución*: 1921. Lima, Ed. Universo 1974). Esto mismo se puede apreciar en la lectura de algunas crónicas, en especial, la de Miguel Cabello de Valboa, *Miscelánea Antártica* (Lima, Instituto de Etnología - Universidad de San Marcos, 1951), en lo que tituló "La notable historia de los amores de Quilaco Yupanqui de Quito y Cucuillor del Cuzco".

38 Es decir, del pueblo anti habitante del Antisuyo.

39 LARRABURE Y UNANUE, Eugenio: -Ollantay/ Literatura. incásica- en *El Ateneo de Lima* Año I, junio de 1886. t I, p. 329-332, 362-372, 401-409 y t. 11, 3940, 110-118. En la última entrega se consigna el nombre del autor.

40 Santa Cruz Pachacuti reconoce diversas formas del cancionero andino: Ayma, Torma, Cayo, Vallina chamayuariscsa, Haylli y cachua, que inspiran a nuestro autor afirmar la existencia de la poesía Inca. Cf. Larrabure y Unanue 1886: U: 367-368.

41 Léase lo dice al respecto: "Estamos, por esta razón, tan distantes de los que atribuyen al drama una originalidad absoluta, como los que pretenden que *Ollantay* es obra exclusiva de algún contemporáneo de Atahualpa y de Pizarro. Para aceptar lo primero, sería necesario presentar pruebas más seguras que las que hoy tenemos: ya sea quipus; saber de algún poeta inca á quien atribuir la composición; ó bien que constase que algún hijo del Sol dictó la obra á un escritor español y la verdad es que nada de esto existe. Para admitir lo segundo, habría que principiar por cerrar el libro: tal es la copia de argumentos y de razones que de él se desprende en favor de su origen incásico, razones históricas, literarias y aún topográficas." (LARRBURE Y UNANUE 1886: t. I: 332)

42 He aquí la línea argumental de Bartolomé Mitre, «1ro. Que la existencia de una literatura dramática propia en América no se apoya en ningún documento auténtico, ni se funda en ninguna inducción ó deducción racional»(...) 2º Que el estado sociológico de la América al tiempo del descubrimiento excluye hasta la posibilidad moral de la existencia del drama. (...) 3º Confirma, ó cree confirmar el señor Mitre aquellas sus observaciones generales apelando á la. bibliografía;" y dice que la teoría de la literatura dramática entre los quechuas ´no la abona más testimonio que el de un historiador de dudoso crédito´ (pag. 30), refiriéndose a Garsilaso de la Vega, y que ningún otro hace mención de las pretendidas tragedias y comedias incásicas' (pag. 40). (...) 4º Pasa el señor Mitre en seguida á hacer un análisis de algunos detalles del drama y dominado siempre por su sistema de comparar á los quechuas con los españoles, cita diversos pasajes correspondientes á un orden de ideas completamente extrañas a los Incas; pero si bien se examinan las observaciones del prevenido literato de Buenos Aires, se notará que en esta crítica tampoco tiene la razón de su parte (LARRABURE Y UNANUE 1886: t. II: 112-115)

43MEI Sol Creador desaparece / el Apu Inka se pierde / De pueblo en pueblo voy vagando, / Luna mía / por peñas y montes voy sufriendo. Cf. FARFÁN AYERBE, J.M.B. *El drama quechua Apu Ollantay* (1952). Debo esta sugerente información a Gerardo Quiroz.

44 José Domingo Cortez publica la imagen más completa del proceso poético del XIX en su *Parnaso Peruano* (1871). En su antología aparecen las voces más importantes de entonces; Cortez incluye a Constantino Carrasco con los siguientes textos: "Al veintiocho de Julio", "A su retrato", "La belleza", "A mi esposa" y "La contemplación".