



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Fernández, Cristina Beatriz
De la épica colonial al nacionalismo cultural moderno. Travesías sudamericanas del *Ollantay*
Káñina, vol. 47, núm. 2, 2023, Mayo-Agosto, pp. 7-21
Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i2.54884>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44276099001>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LUSEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



DE LA ÉPICA COLONIAL AL NACIONALISMO CULTURAL MODERNO.

TRAVESÍAS SUDAMERICANAS DEL *OLLANTAY*

*From Colonial Epic to Modern Cultural Nationalism. Ollantay Travels Through
South America*

Cristina Beatriz Fernández¹ 

RESUMEN

El objetivo de este artículo es efectuar un recorrido por algunas reescrituras de la línea argumental central del célebre drama quechua *Ollantay*, que encuentra una de sus tempranas formulaciones en el poema épico *Armas antárticas*, escrito por Juan de Miramontes y Zuázola en el Perú a principios del siglo XVII y llega hasta las operaciones discursivas del nacionalismo cultural en la Argentina moderna, de la mano de un autor como Ricardo Rojas. En todos los casos, se evidencia una resignificación de la materia narrativa, asociada tanto a las transformaciones formales como a las necesidades simbólicas de distintos contextos sociohistóricos. Como suele ocurrir con los materiales textualizados en las denominadas «literaturas indígenas», el relato que protagonizan Curricoyllor y Ollanta (o sus diversos avatares) irrumpe periódicamente en el continuo de las letras sudamericanas, conformando variaciones de un lenguaje común, de proyecciones míticas.

Palabras clave: Ollantay, Sudamérica, reescritura, mito.

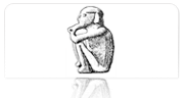
ABSTRACT

The objective of this article is to review some rewritings of the central plotline of the famous Quechua drama *Ollantay*. It finds one of its earliest formulations in the epic poem *Armas Antárticas*, written by Juan de Miramontes y Zuázola in Peru at the beginning of the seventeenth century and reaches the discursive operations of cultural nationalism in modern Argentina, in the writings of Ricardo Rojas. In all cases, a resignification of the narrative material is evident, associated with both formal transformations and the symbolic needs of different socio-historical contexts. As is often the case with textualized materials in the so-called «indigenous literatures», the story starring Curricoyllor and Ollanta (or their various avatars) periodically bursts into the continuum of South American letters, forming variations of a common language, with mythical projections.

Keywords: Ollantay, South America, rewriting, myth.

¹ Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Mar del Plata, Argentina. Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Profesora Asociada en la cátedra de *Literatura y Cultura Latinoamericanas I*, Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Investigadora Independiente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Correo electrónico: crstinabeatrizfernandez2021@gmail.com; cristina.fernandez@conicet.gov.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3540-434X>, IraLISID: ARFFI8381.
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i2.54884>

Recepción: 16/11/2022 Aceptación: 17/01/2023



1. Los amores de Curicuillur / Curicoyllor y Quilaco Yupangui / Chalcuchima

Cuando se rastrean las fuentes letradas de la materia narrativa de tema amoroso presente en el drama quechua *Ollantay*, suele señalarse como el antecedente más lejano la *Miscelánea antártica* del sacerdote Miguel Cabello de Balboa (c. 1530-1608), cuya escritura se estima concluida cerca de 1586. En los capítulos 26 al 33 de la tercera parte de la *Miscelánea*, se cuenta una «relación» que el autor dice haber obtenido de «Matheo Yupangui Inga natural que residía en el Quito» (Cabello Valboa, 1951, p. 410) que podemos resumir así: Quilaco Yupangui, de Quito, fue enviado por Atauallpa con un mensaje para su hermano Guascar, del Cuzco. Años antes, Guascar Inga se había enamorado de una doncella, Chumbillaya, a quien apodaron Curicuillur, «que quiere decir estrella de oro», por su gran belleza. Con esta mujer, Guascar había tenido una hija, pero los envidiosos del palacio asesinaron a la madre, por lo cual la hermana de Guascar había ocultado a la niña en un lugar cercano al Cuzco. Junto con la belleza, la criatura heredó el nombre de su madre, Curicuillur. Años después, en el viaje para concretar su embajada ante Guascar, Quilaco Yupangui conoció a la joven Curicuillur y ambos se enamoraron perdidamente. Maltratado junto con su delegación por el Inca Guascar, regresó a Quito no sin antes visitar a su amada y prometerle hacerla su esposa. Se desataban, entre tanto, los combates entre los hermanos Guascar y Atauallpa y, tras cuatro años de separación, cuando la tía que cuidaba a Curicuillur estaba por morir, y ante el riesgo inminente de ser entregada por esposa a un pariente en cumplimiento de un viejo acuerdo familiar, la joven se disfrazó y se fue al encuentro del ejército de Atauallpa, esperando encontrar allí a Quilaco Yupangui, quien cayó herido en un combate contra los del Cuzco por «un dardo desmandado» (Cabello Valboa, 1951, p. 449). Fue rescatado moribundo del campo de batalla por un muchacho, que no era otra persona sino Curicuillur travestida por su propia seguridad, quien lo curó y lo condujo ante uno de los conquistadores españoles, Hernando de Soto, el cual los protegió, apadrinó y los hizo bautizar. Dos años después del matrimonio de los amantes, Curicuillur quedó viuda y posteriormente tuvo hijas con el propio Hernando de Soto.



Considerando que la *Miscelánea antártica* no se publicó hasta el siglo XIX,² es de suponer que la difusión manuscrita de esta clase de información (o bien alguna de las narraciones orales sobre el mundo andino circulantes en el Virreinato del Perú) fue la que nutrió otra versión de la misma historia amorosa: la que se incluye en *Armas antárticas y hechos de los famosos capitanes españoles que se hallaron en la conquista del Perú* de Juan de Miramontes y Zuázola. Gestado en la Lima colonial, este poema épico ha quedado marginado del canon de las letras hispanoamericanas, al decir de su más reciente editor y principal crítico, Paul Firbas (2006). Situación que se explica por su escasa difusión desde que fue escrito, en Lima, alrededor de 1609, pues quedó inédito hasta 1879, cuando se publicó en el tomo III de la *Revista peruana*, en una sección titulada «Tres poemas del coloniaje», junto a *Lima fundada* de Pedro de Peralta Barnuevo y a la *Vida de Santa Rosa de Lima* de Luis Antonio de Oviedo y Herrera. El editor, que firma como B. M. Gaspar, advierte: «creemos que permanece inédito» (1879, p. 293) y dice basarse en una copia del manuscrito obrante en la Biblioteca Nacional de Madrid.³ Hay que aclarar que el poema no se transcribe completo en la *Revista Peruana*, sino que es glosado y resumido y se reproducen solamente algunos fragmentos.⁴ Recién en 1978 hubo otra edición, gracias a la Biblioteca Ayacucho; esta edición fue el segundo texto colonial peruano publicado en dicha colección, pues el primero había sido los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. La edición de 2006 cuenta con una versión filológica del texto, anotada por el mencionado Paul Firbas, así como con un riguroso estudio preliminar, que ofrece nueva información tanto acerca del poema como de la vida de su autor, Juan de Miramontes y Zuázola (1567-1610 o 1611).

² La primera edición, que además era una traducción al francés, es de 1840, según la cronología que ofrece el editor de la versión que utilizamos en el «Apéndice N° 4. Obras de Miguel Cabello Valboa» (1951, p. 496). Acerca de la relación entre la *Miscelánea antártica* y las fuentes indígenas, Luis Millones, Arma-Marie Dussault y Virgilio Caldo (1982) consideran que «estamos frente a una novela de aventuras, de la más pura tradición española» aunque reconocen que «a pesar de que la obra mantiene una estructura global estrictamente europea, al interior de ella, el autor inserta segmentos de cultura indígena de probado valor etnográfico e histórico» (p. 56). Sobre los informantes de Cabello de Valboa, entre quienes se destacaron el doctor Juan de Valboa, fundador de la cátedra de quechua en la Universidad Mayor de San Marcos y participante del III Concilio Limense, así como el quiteño Mateo Yupanqui Inca, véase la sección «Amigos e informantes» en la edición citada (1951, pp. XXIV-XXIX).

³ Los «Tres poemas del coloniaje» se publicaron en sucesivos números que posteriormente conformaron el tomo III de la *Revista peruana*, por eso aparecen con paginación discontinua dentro del tomo (1879, pp. 293-305, 340-354, 414-427 y 506-517).

⁴ Cedomil Goic (1988) adjudica la responsabilidad de la publicación a Félix Cipriano Coronel Cegarra. Margarita Peña es de la misma opinión (2006). La *Revista Peruana* fue fundada por Mariano Felipe Paz Soldán y Ureta y salió entre 1879 y 1880. Era una publicación periódica especializada en la historia.



A juicio de Ángel Rama (2004), la producción de «la espléndida épica culta del barroco» (p. 59) fue posible gracias al auge del orden urbano y la disponibilidad de tiempo de que gozaba el grupo criollo y letrado, sustentado en sus recursos económicos. En cuanto a *Armas antárticas*, Firbas conjetura que su escritura se concluyó entre 1608 y 1609. Su autor invirtió dos décadas en su redacción, tiempo en el cual pasaron por el Perú cinco virreyes. Se lo dedicó al último de esa serie, el Marqués de Montesclaros, sin que ello significara que el virrey costeó de alguna forma su elaboración. Es bastante evidente, en consonancia con esto, que el poema no defiende la figura del virrey ni de ningún otro funcionario, a diferencia de otros casos.⁵ Quizás sea esa la razón por la cual nadie se ocupó de publicarlo y quedó manuscrito en España, adonde fue llevado, se supone, por el mencionado marqués.⁶

El poema está compuesto por 1704 octavas reales en verso endecasílabo, agrupadas en 20 cantos, de acuerdo con el modelo de Torcuato Tasso. La octava real ya se había instalado en el ámbito hispánico para la épica gracias al impacto modélico de las distintas traducciones que se sucedieron en el siglo XVI, todas las cuales se hicieron en octavas reales (Kohut, 2014; Firbas, 2006; Pierce, 1961): la de Juan de Mena de la *Ilias latina* (1519), la de Martín Lasso de Oropesa de la *Farsalia* de Lucano (c. 1541), las de Jerónimo de Urrea (1549) y Nicolás Espinosa (1555) del *Orlando furioso* de Ariosto, la de Gregorio Hernández de Velasco de *La Eneida* de Virgilio (1555 y 1574), la de Juan Sedeño de la *Jerusalem libertada* de Torquato Tasso (1587) y la de *Os lusiadas* de Luis de Camoes hecha por Henrique Garcés en 1591.

El poema incluye un relato enmarcado entre los cantos XI y XVII, que tiene como epicentro el conflicto entre las ciudades del Cuzco y Vilcabamba, escenarios de una historia de amor que involucra a sujetos de diferentes jerarquías sociales. Recordemos brevemente lo que se narra en esos cantos: el viejo general Pedro de Arana, uno de los personajes centrales de *Armas antárticas* —pues quizás convenga aclarar que el poema carece de un único héroe protagonista—, descansa, junto a sus hombres,

⁵ Indudablemente el caso más afamado es el del chileno Pedro de Oña, becado por el virrey García Hurtado de Mendoza para escribir *El Arauco domado*, obra que se imprimió en Perú en 1596. El móvil de su escritura había sido reformular la versión de la historia contada en la tercera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1589), que no dejaba bien parado a don García.

⁶ Jason McCloskey ofrece otra explicación para el olvido de este poema épico: encuentra que el texto es muy elogioso con Magallanes, una figura heroica que representaba un problema político en el ámbito español. Suscribe la tesis de James Nicolopulos, para quien *Armas antárticas* es tributario de *Os Lusiadas* (citado en McCloskey, 2013, p. 394).



de un enfrentamiento con los piratas y aprovecha para narrar un «cuento» (octava 939). Relata cómo dos hermanos Incas, Chuquiyupangui Inga y Chuquiaquilla, se habían enfrentado, tras lo cual el segundo salió del Cuzco y se fortaleció en Vilcabamba. En el curso de las acciones, este último secuestró y tomó por mujer a Curicoyllor, quien era la prometida de otro personaje, Chalcuchima. Luego de una serie de peripecias, los amantes Chalcuchima y Curicoyllor lograron reunirse y el Inca Chuquiyupangui, del Cuzco, nombró a Chalcuchima como su lugarteniente y perdonó a su hermano rebelde. No obstante, este buscó vengarse por la pérdida de Curicoyllor e hizo que sus hombres matasen a Chalcuchima. Curicoyllor, al ver a su amado muerto, se suicidó, y así pasó a engrosar las filas de las amantes desdichadas que tienen en la Julieta de Shakespeare o en la Dido de Virgilio algunos ejemplos notorios.

Resulta de interés señalar que, frente a lo que podría ser exclusivamente una mitologización del mundo indígena para llenar la materia amorosa del poema épico (Navascués, 2018), encontramos, por el contrario, la inscripción de una historicidad conflictiva en tiempos del Incario. En el canto XI, por ejemplo, cuando se explica el origen del enfrentamiento entre los dos hermanos Incas, resultan ser la envidia y el infundado temor del gobernante, Chuquiyupangui Inga, «más hórrido y airado que una fiera» (Miramontes, 2006, octava 1051), los que desatan la persecución de su hermano menor Chuquiaquilla, descrito como «más virtuoso», «benigno», «prudente», «de nobles y plebeyos respetado, / quisto, temido, obedecido, amado» (octava 991). Es la desconfianza y consecuente traición del gobernante del Cuzco lo que motiva la necesidad de huir por parte de Chuquiaquilla y de refugiarse en Vilcabamba, convirtiendo a esa ciudad prehispánica en la antagonista del Cuzco.

La representación en el poema de estos conflictos geopolíticos no hace más que desarrollar una de las vertientes posibles de la escritura épica, si se atiende a la caracterización del género provista por Raúl Marrero-Fente (2017):

...En el género de la épica están presentes otras formaciones discursivas, literarias y no literarias, como la historia, la religión, el derecho, el discurso científico, la geografía, la protoetnología y la cartografía, entre otras. La épica es un género discursivo complejo que contiene otros géneros, literarios y no literarios, entre ellos: la poesía bucólica, la elegía, el elogio, los catálogos, los romances, los temas caballerescos, la novela griega, la peregrinación y las digresiones eruditas



(geográficas, mitológicas, históricas o jurídicas). También aparecen en los poemas épicos formas discursivas no literarias como las probanzas y las relaciones jurídicas. Es decir, la épica sirve de representación literaria de las principales ideas de la época. En la épica podemos ver también la práctica de los principales modelos de escritura, desde la imitación, los préstamos, la reescritura, los recursos tropológicos, hasta la mitología y sus interpretaciones alegóricas. (p. 13)

Es decir que la épica, entre otros atributos, tiene la particularidad de condensar distintas formaciones discursivas, así como ideas, muchas veces heterogéneas, circulantes en una época determinada. En este caso, la narración de la historia de amor colabora en la escenificación del enfrentamiento entre dos ciudades, el Cuzco y Vilcabamba, que fueron vértices de los conflictos geopolíticos en los años inmediatos a la conquista del Perú.

2. De la épica al drama dieciochesco

Elena Calderón de Cuervo (2011) sostiene que, en gran medida, la épica había sido un «manual del buen gobierno», y ese era un «dato esencial de la categoría épica (...) que había inspirado tanto a Homero como a Virgilio pero que se había perdido con la saga novelesca de los Orlando del Renacimiento, de Ariosto, Boiardo y Luigi Pulci» (pp. 10-11). En relación con la historia que acabamos de reseñar, es notable que esta materia narrativa, que nuclea una historia de amor con una perspectiva regional de las urbes prehispánicas y una apreciación sobre el modo adecuado de ejercer el poder, reaparezca en el célebre drama quechua *Ollantay*, una obra respecto de cuyos orígenes se ha discutido mucho, pero que se considera un producto de la cultura colonial peruana, escrito en quechua aunque con el alfabeto latino. Se han formulado diversas teorías respecto de una autoría letrada o un origen anónimo y oral, así como alrededor de la cuestión de si es heredera de alguna forma dramática prehispánica o si se trata, por el contrario, de una variante de las comedias del Siglo de Oro español.

En efecto, sintetizar las discusiones sobre el origen del drama puede resultar una tarea hercúlea, pero señalemos, al menos, algunas opiniones de estudiosos del tema, aunque no sea más que para desbrozar las principales vertientes del debate. Martín Lienhard (1992) sostiene que, al igual que textos como *Suma y narración de los Incas*, de Juan de Betanzos, e *Ynstrucción del Inca Titu Cusi Yupanqui*, el *Ollantay* es producto de la época colonial y, por tanto, se gestó en un horizonte bi o pluricultural y



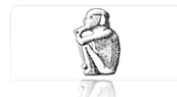
guarda relación con «un tipo de espectáculo incaico de índole épica» que denomina «homenaje ritual al Inca» (p. 146). Advierte, no obstante, elementos que hablan de una adaptación al gusto occidentalizado: el final feliz, el purismo quechua, las secciones líricas, etc. Las diferencias que señala en relación con la imagen de los incas en los otros dos textos se explican por el contexto sociopolítico de escritura del drama (el siglo XVIII), aunque se aprovechan o reelaboran fragmentos épicos de los antiguos homenajes rituales al Inca, que fueron conservados por la tradición oral o las mismas crónicas españolas. Las palabras con las que cierra el capítulo merecen considerarse con atención:

Si bien el *Ollantay* no es incaico en un sentido estricto, se lo puede considerar, en cambio, como drama neoinca, es decir, adaptado a los gustos europeizantes y a las reivindicaciones políticas de la aristocracia indígena ilustrada que actualizaba así de modo ideológico su relación –auténtica o ficticia– con el pasado incaico. El *Ollantay*, en tanto que obra literaria escrita pero basada al menos parcialmente en tradiciones orales, constituye además un eslabón entre la permanencia de la sociedad andina en una oralidad exclusiva y su apropiación progresiva de la escritura. (Lienhard, 1992, p. 166; la bastardilla es nuestra)

Por su parte, Silvia Nagy (1994) sostiene que la creación del drama data de una fecha anterior al siglo XVIII, posiblemente de principios del XVII. Apoya sus argumentos en la riqueza de la tradición verbal sobre la vida y las proezas de Ollantay, su posible existencia en forma de cuentos y leyendas, o bien en escenas dramatizadas. Reconoce elementos descriptivos del Ollantay que evocan con elocuencia y lujo de detalles las mismas instituciones que son mencionadas en los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega, por el vasto conocimiento con que se delinea la vida en la antigua sociedad incaica. Julio Calvo Pérez (2006) niega la presunta autoría del cura Valdez y desecha la tesis «incanista», según la cual la obra sería precolombina, tesis que sostuvieron Sebastián Barranca y Jesús Lara. En la línea de la tesis hispanista, encuentra argumentos contundentes que vinculan el texto con el barroco español, muchos de los cuales fueron defendidos, con anterioridad, por Bartolomé Mitre,⁷ Ricardo Palma,⁸

⁷ Sobre la polémica que tuvo lugar en *La Nación* de Buenos Aires y la opinión formulada por Mitre en 1881, a favor del origen hispánico del drama, ver el apartado siguiente.

⁸ En ocasión de analizar la traducción del *Ollantay* efectuada por Constantino Carrasco, Ricardo Palma aprovecha para formular sus apreciaciones sobre el origen de este drama quechua, que juzga producido en tiempos coloniales y no elaborado en la época del Incario. Sus argumentos se apoyan en la organización de las escenas y la presencia de coros —algo que lo vincula, a su



Ricardo Rojas⁹ y José María Arguedas.¹⁰ Su tesis se acerca a una posición híbrida, afín a las de Augusto Tamayo Vargas y Ramón Menéndez Pelayo:

Sin menoscabo del barroquismo que encierra en su métrica y rima, en su estética general y en el apoyo a la monarquía universal encarnada en la española, contiene elementos metafóricos puramente autóctonos y la voluntad expresa de involucrar al mundo andino en la trama. (Calvo Pérez, 2006, p. 199).

Otro estudioso del tema, Galen Brokaw (2006), toma distancia de la tesis incaísta, porque Garcilaso no menciona ninguna obra de teatro autóctona y más bien parece tomar como modelo, como buen humanista, los clásicos griegos y latinos. Brokaw no niega la existencia de representaciones de orden dramático, pero afirma que consistirían, en todo caso, en rituales donde el canto y la danza eran medulares, aunque no estaban fijados al modo de un texto teatral occidental. Ari Zighelboim (2008), por su parte, considera llamativo el hecho de que los principales defensores de la antigüedad prehispánica del *Ollantay* en el siglo XIX hayan sido viajeros extranjeros interesados en la nueva disciplina de la arqueología, lo cual debilita, a su juicio, la tesis del origen incaico de la pieza. Por último, Rosella Martin (2016), en la línea de César Itier (2006), considera a esta obra como una «transferencia cultural» (p. 98) posterior a la conquista española y recupera la hipótesis que adjudica su autoría al cura Valdez (cerca de 1782). En su perspectiva, es crucial el modo en que se construyen los personajes incas, a partir de una imagen «fabricada y perfeccionada» (p. 98) por la literatura occidental a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Según esta crítica, en el pasaje de un continente a otro, se produjo un proceso de resemantización de los antiguos señores del Perú, y así fue como la imagen de los incas cruzó dos veces el océano: 1) para nutrir el imaginario europeo amante de lo exótico y 2) para alimentar las aspiraciones

juicio, con el teatro griego antiguo—, la figura cómica de un gracioso al estilo del teatro español o el uso de la rima, impropio, según dice, del verso quechua. Incluso aspectos como la falta de unidades de tiempo y lugar según los criterios clásicos occidentales son interpretados por él como un intento deliberado de alejarse de los preceptistas clásicos europeos (Palma, 1906).

⁹ Nos ocupamos del *Ollantay* de Rojas en el próximo subtítulo.

¹⁰ Arguedas (2000) sostiene que el estilo del drama es occidental, a pesar de la presencia de elementos épicos y de la lengua que sí pueden relacionarse con el universo quechua. Su análisis del uso de los pasajes líricos, así como de elementos de la naturaleza para construir metáforas impropias de la tradición andina, refuerzan su hipótesis de que se trata de una obra tributaria de la tradición occidental.



de una parte de la población peruana en busca de su identidad. Queda claro, según este sintético panorama, que el debate sigue abierto.

El personaje que en el poema épico de principios del siglo XVII se llama Chalcuchima y que, recordemos, muere asesinado por el vengativo hermano del Inca, encuentra una variante en el célebre Ollanta, de las tierras de los antis, la región conocida como Antisuyu. En opinión de Gordon Brotherston (1997), el enfrentamiento entre Ollanta, proveniente de la región de los antis, donde estaba Vilcabamba, y los incas del Cuzco representa un enfrentamiento sociopolítico que efectivamente tuvo lugar en tiempos prehispánicos, en un proceso derivado de la expansión de la cultura inca, porque la economía pastoril propiciada por el incario no era la más adecuada para la región de los antis: «resulta muy significativo que de los cuatro *suyus*, el que más resistió a la conquista [de los incas], el Antisuyu de la montaña y de los valles del alto Amazonas, era el menos adaptable al pastoreo de llamas» (p. 255).

También César Itier (2006) encuentra razones económicas y políticas para explicar la trama, que en este caso tiene un final feliz, porque el segundo Inca —es necesario recordar que en esta obra hay dos gobernantes sucesivos en el Cuzco, padre e hijo— perdona al enamorado Ollanta, quien se había declarado en rebeldía, junto con la región de Vilcabamba, luego de que el primer Inca le negase la mano de su hija, la bella Curicollor. Aunque César Itier se inclina por la hipótesis de la autoría de Antonio Valdez y considere que el *Ollantay*, cuyo título original era *Los rigores de un padre y generosidad de un rey*, es un producto emparentado con la dramaturgia del Siglo de Oro español, también acepta que la obra toma «de la literatura oral autóctona lo esencial de su argumento y de los motivos que lo constituyen» (p. 94). No obstante, afirma que la creencia en un *Ollantay* incaico o precolombino es un «mito» y encuadra la producción de este verdadero clásico de las letras coloniales peruanas en la época de las rebeliones del siglo XVIII. En su interpretación, y siempre en el marco de la economía del virreinato, cobra peso la diferenciación entre las provincias maiceras y aquellas todavía insertas en un sistema eminentemente pastoralista:

...propongo la hipótesis siguiente: el autor no habría hecho sino participar en una política general, dentro de la Iglesia cuzqueña de la década de 1780, de elaboración de rituales de reconciliación



entre las provincias maiceras –que abrazaron la causa realista– y las provincias donde predominaba el pastoralismo –que se sublevaron junto con Thupa Amaru (...) (Itier, 2006, p. 96)

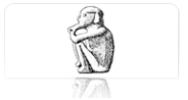
De allí el significado del perdón concedido por el nuevo Inca al final de la obra, pues para lograr esa reconciliación, resultaba fundamental el dominio —por parte del clero criollo cuzqueño, al cual pertenecía Antonio Valdés— tanto del bilingüismo como de herramientas simbólicas tributarias de la tradición autóctona. En su interpretación, el «episodio del perdón (...) pone (...) en escena la reconciliación entre los rebeldes y el rey de España tal como fue celebrada el 27 de enero de 1782» (p. 86), es decir, luego del ajusticiamiento de José Gabriel Condorcanqui, alias Tupac Amaru II. En cuanto a las alusiones a batallas y otros eventos históricos que aparecen en el *Ollantay*, Itier ubica esas referencias en el siglo XVIII, no en la época incaica. Por ejemplo, la rebelión de Chayanta, que se había iniciado en 1777 al norte de Potosí, en su fundamentada opinión, es el modelo para la representación de una de las batallas de la obra dramática que nos ocupa.

Esta clase de lecturas permiten ver en este «drama épico», categoría en la cual lo incluye Milagros Font Bordoy,¹¹ un claro ejemplo de la función de la materia épica como un modo de «pensar sin conceptos», en el sentido que le dio a esta expresión Florence Goyet (2021): una forma de reflexión no conceptual, estructurada sobre la base de las alianzas y oposiciones entre los personajes, los espacios y lo que todos ellos representan.

3. Un Ollantay moderno

En un artículo ya clásico, Antonio Cornejo Polar (1994) reflexiona sobre la apropiación de las letras coloniales en función de los proyectos nacionales y aunque centrado en el caso peruano, resulta esclarecedor para nuestra argumentación. Cornejo Polar alude a la «ajenidad» (p. 651) de las letras coloniales en relación con la cultura nacional por la evidente razón de que la construcción de las naciones y, por tanto, de aquello que podemos llamar literaturas nacionales, es posterior a la instancia de la colonia. Advierte que se trata de una «apropiación nacional» (p. 651) porque las flamantes naciones hispanoamericanas fueron las que buscaron en el acervo de las letras coloniales los elementos para armar

¹¹ También Ari Zigelboim (2008) hace referencia al «contenido épico» de la obra.



una genealogía, un linaje, una tradición. Por tanto, el emplazamiento de la literatura colonial dentro de las literaturas nacionales hispanoamericanas es, en realidad, producto de una operación historiográfica. Por supuesto, las construcciones historiográficas son siempre funcionales con respecto al momento en que se realizan; estas seleccionan del pasado solo aquellos segmentos que les son socialmente útiles, los organizan de una cierta manera y les confieren un significado relativamente concreto.

Un ejemplo notable de lo antedicho, porque involucra dos contextos nacionales distintos, es la versión del *Ollantay* del escritor argentino Ricardo Rojas, nacido en Tucumán en 1882 y muerto en 1957 en Buenos Aires; célebre, entre otros motivos, por haber sido el responsable de la primera cátedra de literatura argentina en la universidad de Buenos Aires, así como por haber escrito la primera historia de la literatura argentina. Este autor tenía una propensión filológico-folclórica y antropológica y dedicó varios ensayos y estudios a cuestiones relacionadas con la cultura indígena y su legado. Publicó, por ejemplo, el ensayo titulado *Eurindia* (1924), donde esbozaba su teoría acerca del impacto de ese legado indígena frente a posiciones más europeístas, que en gran medida eran tributarias del vanguardismo internacionalista de la primera posguerra.¹² Esto se conjuga con las reflexiones sobre el nacionalismo que habían proliferado desde los años del Centenario, es decir, desde la década de 1910, así como con su peculiar posición en relación con la idea de la modernidad deseable para la Argentina.¹³ En su propia

¹² El libro *Eurindia* lleva por subtítulo *Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. En realidad, las primeras versiones de la obra aparecieron en 1922 en el suplemento dominical del diario *La Nación*, de Buenos Aires. La primera edición, española, de 1924, estuvo a cargo de la casa Juan Roldán. La propuesta central de *Eurindia* es la valorización y consiguiente estímulo para los creadores de diversas disciplinas artísticas, de las tradiciones americanas de raíz indígena, sin que ello implique una suerte de indigenismo antioccidental, sino que, por el contrario, propicia su fusión con el inexcusable legado de las sucesivas oleadas de inmigración europea. Es decir, una síntesis entre «indianismo» y «exotismo» (Rojas, 1951, p. 21). Para la perspectiva de Rojas, la construcción del ideario nacionalista no podía obliterar la perspectiva americana: «En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera. Persigue un alto propósito de autonomía y civilización. Persiguiéndolo, ha descendido por el análisis a lo profundo de nuestro ser nacional; pero lo argentino sólo es una parte de lo americano: de ahí que este nacionalismo no es localista dentro del continente (...)» (Rojas, 1951, p. 128). La ciudad de Buenos Aires tiene un rol esencial en esta síntesis, pues se convierte en el «espacio privilegiado del mestizaje a nivel nacional e incluso continental, superando así la identificación negativa de la capital como cosmópolis [porque] la capital presenta condiciones ideales para articular la tensión entre la fuerza centrípeta del NOA (que religa con el polo de la tradición indo- o hispano-americana) y la fuerza centrífuga internacionalista/ cosmopolita, modernizadora y eurocéntrica (que tracciona a Buenos Aires hacia Europa)» (Mailhe, 2017, p. 26).

¹³ Ricardo Rojas fue una figura protagónica del denominado «primer nacionalismo» o «nacionalismo cultural» argentino. Su nacionalismo, de tendencia romántico-historicista, no iba reñido con una valoración favorable de las posibilidades de los tiempos modernos. Ver Altamirano y Sarlo (1997, pp. 163-164 y pp. 189-191), Payá y Cárdenas (1978) y Bentivegna (2019). Su propósito consistía en «constituir una tradición nacional basada en la herencia hispánica e indígena lo suficientemente fuerte como para poder incorporar los nuevos aportes de la masa inmigratoria» (Martínez Gramuglia, 2006, p. 317).



«Exégesis de la tragedia», que precede a su versión del *Ollantay*, explicita su distancia respecto de aquellos que ofrecían otra visión de la cultura argentina:

Personas recién venidas a nuestro puerto suelen decir que la Argentina es europea y que nada tiene de común con el resto de la América indígena. Grave jactancia es que un individuo reduzca a su caso personal la conciencia histórica de todo un pueblo (...). (Rojas, 1939, p. 37)

Rojas escribió su libro *Ollantay. Tragedia en los Andes* en medio de los debates sobre la modernidad y la identidad cultural, en 1939. El subtítulo, «Tragedia», traza vínculos, por un lado, con el drama del siglo XVIII y, por otro, con la épica, si nos retrotraemos a la *Poética* de Aristóteles: para el Estagirita, la tragedia y la epopeya estaban emparentadas al tratarse de las formas más nobles de la representación.¹⁴ El núcleo narrativo es el mismo que aparecía en la *Miscelánea*, en *Armas antárticas* y en el *Ollantay* colonial peruano pero, lejos del final feliz de la obra dieciochesca, propone una conclusión alternativa para este nuevo avatar de la historia, que fue representado en el Teatro Nacional en Buenos Aires.

Conviene contextualizar la cuestión recordando que años antes, en la prensa argentina se había recogido una polémica en torno del *Ollantay*, en la que intervino, por ejemplo, el expresidente Bartolomé Mitre (1862-1868), autor de un estudio sobre la obra dramática quechua que se publicó en el diario *La Nación*, en marzo de 1881. Mitre opinaba que era una obra tributaria del teatro del siglo de oro español:

... es por su fondo, por su forma y por sus menores accidentes, un drama heroico de capa y espada, cristiano y caballeresco, tal cual lo crearon Lope de Vega y Calderón. Tiene su rey, su barba, su galán, su dama, su traidor, sus confidentes de ambos sexos, sus comparsas, sus amoríos, sus

¹⁴ Al decir de Aristóteles (trad. en 1999), «la epopeya corrió pareja con la tragedia solo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato. Y también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos. En cuanto a las partes constitutivas, unas son comunes, y otras, propias de la tragedia. Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos; pues los elementos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de esta, no todos en la epopeya» (1449b). En otras secciones de la *Poética*, se reiteran las similitudes entre la tragedia y la epopeya, que resultan comparables por la dignidad de los sujetos involucrados y las acciones realizadas (aunque triunfa ligeramente la tragedia), comparación que no es posible con la comedia, porque el objeto de la mimesis de este género (los sujetos sociales representados) es menos digno (1461 y 1462a).



canciones, y para que nada le falte al respecto, hasta su gracioso, escudero y confidente burlesco del galán. (Mitre, 1906, p. 263)

Según su razonamiento, no era posible que se lo hubiese representado delante de un Inca, porque si ante él sus vasallos no podían ni levantar los ojos, era inadmisibles que se representase un drama que hablaba de traicionar la pureza del linaje real. Suscribía, en consecuencia, la tesis hispanista acerca del origen del drama.

Unos años después, en 1923, llegó a Buenos Aires la Misión Peruana de Arte Incaico, dirigida por el intelectual indigenista Luis E. Valcárcel y creada gracias al financiamiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes, financiamiento conseguido por el embajador argentino en Perú, Roberto Levillier. Tres años más tarde, en 1926, se estrenaron dos óperas de temática incaica escritas por compositores ítalo-argentinos: *Corimayo*, de Enrique Mario Casella, y *Ollantay*, de Constantino Gaito y con libreto de Víctor Mercante. Como señala Vera Workowicz (2020), es posible ver, por un lado, el interés que un espectáculo novedoso y a la vez geográficamente cercano generó en el ambiente artístico argentino. Por otro, se observa el desarrollo de un arte nacional de corte americanista que intentaba tomar esos elementos de la cultura nativa para «elevarlos» (p. 92) a la condición de arte universal a través del género operístico.¹⁵

Ricardo Rojas organiza un linaje para su obra cuando explica que el teatro nacional argentino se había iniciado con el célebre *Siripo* de Lavardén, es decir, propone una genealogía de tema indígena para el teatro nacional. Luego enuncia una serie de obras, entre ellas una titulada *Túpac Amaru*, de autor anónimo. En su opinión, el *Ollantay* del siglo XVIII había traicionado la verosimilitud de la historia, al presentar un Inca tolerante a la traición. Su versión apunta a restaurar la trama dándole un sentido verdaderamente plausible: en el final, Ollanta es condenado a muerte, pues la traición a la pureza del linaje inca no se podía perdonar. Resulta notable que Rojas considere que su interpretación está más cerca de la verdad histórica o de lo verosímil, incluso al precio de apartarse del texto quechua que,

¹⁵ No hay que olvidar, además, el boom arqueológico en el sector andino, a comienzos del siglo XX.



siempre según su opinión, falseaba la leyenda primitiva. Dice basarse en una versión oral, folclórica, confirmada por datos arqueológicos, para restaurar el mito primigenio. Agrega:

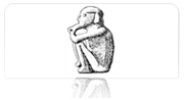
Yo no podía prescindir de la verosimilitud, para lo cual necesitaba el concurso de la arqueología y la filología, más no podía dejarme absorber por éstas. (...) Según mi propia doctrina estética de *Eurindia*, yo debía fundir la más auténtica sustancia indígena en la más elevada especie teatral creada por los griegos. (Rojas, 1939, pp. 12-13)

Si observamos ahora sus indicaciones para la representación,¹⁶ establece allí que, antes de empezar la obra y de alzarse el telón, debía escucharse una estrofa del Himno Nacional Argentino. Se trata de la estrofa, que actualmente no se canta, que dice: «se conmueven del Inca las tumbas/ y en sus huesos revive el ardor/ lo que ve renovando a sus hijos/ de la patria el antiguo esplendor» (Rojas, 1939, p. 46). De este modo, procura demostrar que la leyenda de Ollanta sí guardaba relación con la tradición nacional argentina, nada menos que por aparecer la mención a los Incas en la letra del Himno Nacional.

La reorganización de personajes, dos hermanos en Miramontes, padre e hijo en el drama del siglo XVIII, desaparece en la versión de Rojas: hay un solo Inca. Y eso resulta lógico porque, si en su concepción del incario no podía haber esa tolerancia a la transgresión, no eran necesarios los dos Incas, al no haber un cambio de actitud que requiriese la aparición del segundo personaje para justificar la modificación en la perspectiva de quien ejercía la autoridad. El Inca Yupanqui se mantiene firme y cuando Ollanta, tras ganar una batalla, le pide como premio la mano de la princesa, le responde:

Premios te prometí; mas, la promesa
No fue jamás de quebrantar las leyes.
En las venas de Coyllur, la princesa,
Corre la sangre de los mismos reyes
Que fundaron el Cuzco: la sagrada
Sangre del Sol, la sangre de la Luna,
Que jamás de otra alguna

¹⁶ Aclaremos que el texto incluye la música compuesta por Gilardo Gilardi.



Fue mezclada; y que no será mezclada
con la sangre del runa. (Rojas, 1939, p. 72)

La expresión «el runa» se refiere al hombre común, respecto de cuyo pedido el Inca no puede ser flexible, porque eso desarticularía la legitimidad del linaje real. Es por esa razón que Rojas dice que restauró el mito, la leyenda, y que le dio un sentido posible o verosímil. No obstante, al final hay una solución en favor de la flexibilización de estos códigos socioculturales: Ollanta muere y la princesa es desterrada, pero está embarazada, su sangre se mezcla con la de Ollanta, aunque ello no haya sido algo autorizado por el Inca.

4. Reflexiones finales

Este breve recorrido por algunas de las reescrituras del núcleo argumental que tuvo su concreción más célebre en el drama quechua *Ollantay* —el que, por un lado, puede remontarse a las crónicas de Indias o la épica colonial y, por otro, proyectarse hasta las operaciones identitarias del nacionalismo cultural moderno— pone en escena, una vez más, esa «recurrencia» que, al decir de Ana Pizarro (1985), caracteriza a los materiales que se consideran propios de las denominadas «literaturas indígenas»: su textualización a lo largo del proceso de la literatura latinoamericana, su presencia en forma de un «continuo» que «va interfiriendo en su desarrollo con otros sistemas, que adoptan frente a él distintas modalidades de apropiación» (pp. 25-26).

Asimismo, según se vio en las páginas que anteceden, muchos estudiosos consideran que la materia narrativa básica, el núcleo argumental de todas esas reescrituras, puede remontarse a un origen prehispánico, aunque atravesado, al conformarse los distintos textos que llegaron hasta nosotros, por los códigos retóricos, genéricos y culturales vigentes durante la dominación hispánica o en épocas más recientes. En ese sentido, es válido para los textos que analizamos lo que afirma Rubén Bareiro Saguier (2010) en relación con el corpus de las literaturas amerindias: «Las condiciones de la represión colonial y de la ejercida posteriormente por las *sociedades nacionales* son determinantes para entender su gestación y el proceso de su evolución» (p. 29; el destacado es del autor).

Ahora bien, las «condiciones de la represión» (colonial y luego nacional) que Bareiro Saguier (2010) identifica pueden tener puntos de contacto. En primer término, cabe revisar la función de la épica



en la construcción de los imaginarios propios de cada región y momento. Por ejemplo, como bien lo ha estudiado José Antonio Mazzotti (2016), no se puede separar la escritura de un poema épico como *Armas antárticas* de la defensa de los sectores criollos, su agenda sociocultural y sus demandas políticas en la Lima colonial. Incluso el recurso a material narrativo que podría provenir de fuentes orales indígenas, como la triste historia de los amantes que reseñamos líneas arriba, no hace más que convalidar la relevancia simbólica de la antigüedad americana como contrapeso a la tradición clásica europea, en un gesto de apropiación que fue clave para legitimar lo que Mazzotti denomina la «limpieza de tinta» (p. 175), es decir, una operación de articulación entre la nación étnica criolla y la comunidad guerrera representada en la épica.¹⁷ Y aunque el corpus al que hace referencia no es el de la épica americana, es válida, en este caso, la observación de Mijaíl Bajtín (1989) acerca de la representación de un pasado, absoluto y cerrado, en el mundo del discurso épico, necesario para construir esa «distancia épica» (p. 464) que, muchas veces, otorga fundamento al relato de los orígenes.¹⁸

Por otra parte, la dimensión *comunitaria* del discurso épico alcanza una nueva reformulación al amparo del nacionalismo cultural que cobró volumen en los años del centenario de la independencia argentina. No es casual, en efecto, que la polémica en torno al *Martín Fierro* de José Hernández y su valor fundacional para la nacionalidad, protagonizada por figuras como Leopoldo Lugones y el mismo Ricardo Rojas, tuviera como eje de discusión la dimensión épica del poema gauchesco. Como bien han señalado Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1997), incluso quienes se oponían a la clasificación del poema como una obra épica partían del presupuesto de la relación entre la épica (nutrida por la poesía

¹⁷ Mazzotti (2016, especialmente capítulo 3). Cabe aclarar que Mazzotti emplea el concepto de identidad étnica «nacional» en el sentido «arcaico y preilustrado» del término «nación», «sin afanes necesariamente independentistas, pero sí localizadamente patriofílicos» (p. 9). Considera, asimismo, que es precisamente en el discurso épico «donde se cifran muchos de los ideales de asimilación que las élites criollas y españolas ejercían sobre el resto de la población», en gran medida, gracias a la configuración ideal de una «comunidad guerrera» y el marcado etnocentrismo «de un sector del discurso criollo que implícitamente insiste en su superioridad espiritual sobre el resto de las "naciones" del espacio virreinal» (p. 177). Acerca de la relación de la épica con la caracterización de una comunidad y sus valores, resulta ineludible remitirse a György Lukács (2010), para quien «En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. Tradicionalmente se ha entendido como característica esencial de la épica que el objeto no se relacione con el destino de una persona en particular sino con el de una comunidad. Y con razón, pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad, es decir, devenir personalidad» (p. 63). De allí la funcionalidad de la épica como discurso constitutivo de entidades supraindividuales: «La importancia de un acontecimiento en un mundo así cerrado siempre es cuantitativa; la serie de aventuras en la que se manifiesta este acontecimiento será significativa según el grado en que también lo sea para un complejo de vida orgánico: una nación o un linaje» (Lukács, 2010, p. 64).

¹⁸ «El carácter absoluto, perfecto y cerrado, es el rasgo esencial del pasado épico valorativo y temporal» (Bajtín, 1989, p. 461).



primitiva o popular), la raza y la nacionalidad (Altamirano y Sarlo, 1997; Dalmaroni, 2006, p. 91).¹⁹ En ese sentido, la épica también resultaba crucial para la operación legitimadora de mitos de origen.

En relación con lo antedicho, la constante resignificación de los materiales narrativos cuya recurrencia y diversas modulaciones sintetizamos en las páginas previas, los acercan a la dimensión del mito, ese *lenguaje* que, como acertadamente observa Roland Barthes (2012), es siempre un producto histórico y no algo inherente a la naturaleza: «el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la *naturaleza* de las cosas» (p. 200). Al ser considerado un lenguaje, «es muy posible trazar lo que los lingüistas llamarían las isoglosas de un mito, las líneas que definen el espacio social en que es hablado» (Barthes, 2012, p. 246). Siguiendo este razonamiento, los amores entre Curicollor y Ollanta (en sus diversos avatares), han encontrado en la Sudamérica de habla hispana diversos contextos sociohistóricos donde adquirieron nuevos sentidos al expresarse en formas siempre renovadas, como si se tratase de rasgos dialectales de un lenguaje mítico común.

Las «isoglosas» de este mito, para usar la terminología barthesiana, tienen la peculiaridad de atravesar al menos dos contextos nacionales diversos, el peruano y el argentino, traslación que, desde luego, implica una resignificación. En el caso peruano, el mito y su distancia épica legitiman un pasado prestigioso, en el marco de una escritura colonial funcional a la agenda criolla y sus operaciones de diferenciación respecto de la metrópoli, y pasarán luego a nutrir el ideario neoinca del siglo XVIII, con todas sus connotaciones políticas. En el caso argentino, se procura satisfacer la necesidad de generar «nuevos mitos» para enfrentar «la era de la política de masas» en la modernidad (Altamirano y Sarlo, 1997, p. 163).

Si las resignificaciones de este mito *hablado* en distintos momentos históricos y en diversos contextos territoriales son, quizás, más fácilmente comprensibles cuando se comparan los textos peruanos de los siglos XVII y XVIII, las variaciones del tema en la Argentina del siglo XX adquieren un sentido realmente singular. Es evidente que el proceso de apropiación de la trama del *Ollantay* en función de la historiografía literaria y cultural argentina se dio a la sombra tanto del historicismo

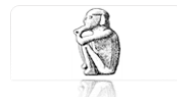
¹⁹ Para una revisión clásica del debate sobre el carácter épico del *Martín Fierro* a partir del análisis de la encuesta que formuló en 1913 la revista *Nosotros*, inspirada por las apreciaciones de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, véase el capítulo «La fundación de la literatura argentina» (Altamirano y Sarlo, 1997, en pp. 201-210).



romántico decimonónico como del repertorio doctrinario e ideológico de la filología, que había impulsado la conversión del gaucho Martín Fierro en un héroe épico edificante, así como la fundación de la literatura nacional. El peso simbólico de la épica se advierte mejor cuando se observa que Rojas, quien le otorgaba dimensiones épicas al *Martín Fierro*, aunque por razones diversas a las de Lugones, colocaba a «los gauchescos» en el punto inicial de su *Historia de la literatura argentina*, asignándole a esos textos tanto el valor de la autenticidad local como el prestigio de los orígenes, en desmedro de la Colonia.

La incorporación de los textos coloniales en la narrativa historiográfica de las literaturas nacionales es, por cierto, otro problema que se vincula con los asuntos expuestos hasta aquí. En el caso peruano, son conocidas las discusiones en torno al origen de la literatura nacional, con posiciones como la de José Carlos Mariátegui, fundada en el ineludible aspecto lingüístico, para quien la literatura nacional peruana se nutría tanto del idioma español como de la herencia cultural de la Colonia.²⁰ Incluso el legado indígena era, a ojos de Mariátegui, tributario de los procesos de recopilación y traducción coloniales, lo cual implicaba diversas formas de intervención por parte de los traductores, copistas, lexicógrafos, etc. Por su parte, Luis Alberto Sánchez (1989) reivindicaba la inclusión de las literaturas indígenas como parte de una historia de la literatura nacional, justamente como reacción frente al exceso de culto a la Colonia por parte de los historiadores de la literatura peruana de perfil más conservador. Aducía que había existido una «rica floración literaria» en la etapa prehispánica, «aunque sin *litterae*» (pp. 46-48). Entremedio de estas discusiones estaba la polémica acerca del criollismo como eje de la literatura nacional: identificado como una rémora de la Colonia y superviviente en la literatura nacional

²⁰ Afirma Mariátegui (2007): «Es el idioma el fundamento de la literatura nacional, necesariamente es el español. La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en la sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa. La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, ésta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico teatrales. (...) La lengua castellana, más o menos americanizada, es el lenguaje literario y el instrumento intelectual de esta nacionalidad cuyo trabajo de definición aún no ha concluido. (...) El ciclo colonial se presenta en la literatura peruana muy preciso y muy claro. Nuestra literatura no sólo es colonial en ese ciclo por su dependencia y su vasallaje a España; lo es, sobre todo, por su subordinación a los residuos espirituales y materiales de la Colonia» (pp. 196- 200).

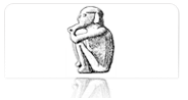


de la época independiente, era, para Mariátegui, un factor que se sumaba a aquellos otros, socioeconómicos y culturales, que convalidaban la necesidad del indigenismo.²¹

En el caso argentino, la situación tampoco se desligaba de una relectura de la Colonia, que era vista como el equivalente a un medioevo americano, cuya construcción simbólica, como bien estudió Amanda Salvioni (2003), fue estratégica para el nacionalismo histórico-cultural. En efecto, la descripción e interpretación del sentido histórico de la época colonial americana replicó, en gran medida, el uso de categorías e imágenes que en Europa habían sido empleadas para la representación de la Edad Media en la construcción, sostenida en la historia y la filología, de las tradiciones nacionales: desde su concepción como una era de oscurantismo hasta la idealización heroica de una edad considerada fundacional, con todos sus matices intermedios (Salvioni, 2003). La peculiaridad estaba dada porque la operación fue doblemente compleja, puesto que, como ocurre en este caso, se buscó en otros territorios nacionales la concreción de un pasado prestigioso que otorgara legitimidad y distancia épica a la fábula de los orígenes culturales de la nación. La operación de Rojas con su *Ollantay*, no exenta de antecedentes locales,²² consistió, precisamente, en difuminar las fronteras de dos naciones modernas en busca de un pasado que respondiera, a la vez, a la seducción del mito y a los rigores del científicismo al que aspiraban la filología, la arqueología y el folklore. Parafraseando a Cornejo Polar, con quien iniciamos el apartado anterior, podría decirse que, en esta ocasión, la «apropiación» de las letras coloniales por parte de la literatura nacional argentina y, con ellas, de las denominadas «literaturas indígenas», se produjo sorteando dos formas de «ajenidad»: la sociohistórica y la territorial.

²¹ Sobre antecedentes en la apropiación del elemento cultural indígena por parte de la construcción identitaria de la nación peruana independiente, véase Quijada (1994).

²² Quizás uno de los casos más notables haya sido el de Vicente Fidel López, quien remontaba los orígenes de la nacionalidad argentina al pasado incaico en su libro sobre las razas arias del Perú, publicado en París, en francés, en 1871. Ver Quijada Mouriño (1996) sobre este tema.



Referencias bibliográficas

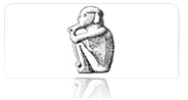
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel.
- Arguedas, J. M. (2000). El *Ollantay*. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas [1952]. *Letras*, 99-100, 189-211.
<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1474/1343>
- Aristóteles (1999). *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos.
- Bajtín, M. (1989). Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico [1941]. En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (pp. 449-486). Traducción de Elena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus.
- Bareiro Saguier, R. (2010). Las literaturas amerindias y la literatura hispanoamericana. En D. Puccini y S. Yurkievich (editores), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I* (pp. 27-50). FCE.
- Barthes, R. (2012). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bentivegna, D. (2019). Poliglofías americanas. Fantasmagorías glotopolíticas en Ricardo Rojas y Roberto Lehmann Nitsche. *GLOTTOPOLO*, 32, 93-112.
- Brokaw, G. (2006). *Ollantay*, the Khipu, and Eighteenth Century Neo-Inca Politics. *Bulletin of the Comediantes*, 58 (1), 31-56.
- Brotherston, G. (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*. México: FCE.
- Cabello Valboa, M. (1951). *Miscelánea Antártica: Una historia del Perú Antiguo*. Introducción de Luis E. Valcárcel. Universidad Nacional de San Marcos, Facultad de Letras, Instituto de Etnología.
- Calderón de Cuervo, E. (2011). Los presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de *La Christiada*. En E. M. Calderón de Cuervo (editora), *Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica. Configuraciones del género desde los clásicos a la actualidad* (pp. 1-14). UNCu. https://congresoepica.files.wordpress.com/2011/09/actas_finales_issn.pdf
- Calvo Pérez, J. (2006). En busca del manuscrito perdido de *Ollantay*. *Revista andina*, 43, 195-213.



- Cornejo Polar, A. (1994). Ajenidad y apropiación nacional de las letras coloniales. Reflexiones sobre el caso peruano. En J. Ortega y J. Amor y Vázquez (editores), *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo* (pp. 651-657). El Colegio de México / Brown University.
- Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Beatriz Viterbo.
- De Mauro, S. (2020). La imposibilidad moral de la existencia del drama: notas sobre la controversia del *Ollantay*. *Anclajes*, 24 (1), 69-86. DOI: 10.19137/anclajes-2020-2415.
- Firbas, P. (2006). Primera parte. En Juan de Miramontes y Zuázola, *Armas antárticas* (pp.15-155).: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Flores Galindo, A. (1994). La revolución tupamarista y los pueblos andinos. En *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* (pp. 97-124). Horizonte.
- Font Bordoy, M. (2003). Apu Ollantay. Drama épico de la cultura quechua. *Boletín americanista*, 53, 71-84.
- Gaspar, B. M. (Ed.), (1879). Tres poemas del coloniaje. *Revista peruana*, 3, 293-517.
- Goic, C. (1988). Introducción a Alonso de Ercilla y la poesía épica. En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial* (pp. 196-206). Crítica.
- Goyet, F. (2021). *Pensar sem Conceitos: A Função da Epopeia Guerreira (Ilíada)*. Tradução de C. Ramalho e A. M. dos Santos Trindade. Criação editora.
- Itier, C. (2006). *Ollantay*, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. *Historica*, 30 (1), 65-97.
- Kato, T. (2006). Hacia una etnohistoria de *Apu Ollantay*. En Juan Zevallos Aguilar et al, *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana* (pp. 99-136). Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Sociales / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Kohut, K. (2014). La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62 (1), 33-66.
- Lienhard, M. (1992). Capítulo VII. El homenaje ritual al Inca y su adaptación literaria en tres textos coloniales. En *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)* (pp. 146-166). Horizonte.



- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. Godot.
- Mailhe, A. (2017). Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente. *Anclajes*, 21 (1), 21-42. DOI: 10.19137/anclajes-2017-2112
- Mariátegui, J. C. (1975). El indigenismo en la literatura nacional II [1927]. En M. Aquézolo Castro (editor). *La polémica del indigenismo* (pp. 34-36). Mosca azul.
- Mariátegui, J. C. (2007). Proceso de la literatura. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 191-298). Biblioteca Ayacucho.
- Martin, R. (2016). Circulación de imágenes en el Siglo de las Luces. Los incas ilustrados de *Ollantay* (1782). *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 42 (84), 97-112.
- Martínez Gramuglia, P. (2006). Ricardo Rojas: una modernidad argentina. *Anuario del Centro de Estudios Históricos 'Prof. Carlos S.A. Segreti'*, 6, 313-334.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuarioceh/article/view/23224>
- Mazzotti, J. A. (2016). *Lima fundida. Épica y nación criolla en el Perú*. Iberoamericana / Vervuert.
- McCloskey, J. (2013). Crossing the Line in the Sand: Francis Drake imitating Ferdinand Magellan in Juan de Miramontes's *Armas antárticas*, *Hispanic Review*, 81(4), 393-415.
- Millones, L., Dussault, A.M. y Caldo, V. (1982). Seis relatos de amor. Reflexiones en torno al romance en la sociedad indígena. *L'Uomo*, 6(1), 39-66.
- Miramontes y Zuázola, J. de (2006). *Armas antárticas*. Estudio, edición crítica y notas de Paul Firbas, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mitre, B. (1906). *Ollantay*: Estudio sobre el drama quechua. En *Páginas de Historia* (pp. 247-287). La Nación.
- Nagy, S. M. (1994). *Apu Ollantay* y las circunstancias de su creación. En Margot Beyersdorff y Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz (editores), *Andean oral traditions: discourse and literatura. Tradiciones orales andinas: discurso y literatura* (pp. 199-222). Holos.
- Navascués, J. de (2018). Finales épicos para un nuevo enemigo: la piratería en Oña, Miramontes, Luis Antonio de Oviedo. *Hipogrifo*, 6(1), 365- 385.



- Ollantay: Drama quechua del incario* (2012). Recopilación de J. Lara. Traducción y estudio preliminar de A. Cáceres Romero. Del Sol.
- Palma, R. (1906). *Ollantay*. En *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería* (pp. 462-466). Maucci.
- Payá, C. y Cárdenas, E. (1978). *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. A. Peña Lillo editor.
- Peña, M. (2006). Poesía épica. En R. González Echevarría y E. Pupo-Walker (editores), *Historia de la literatura hispanoamericana I. Del descubrimiento al modernismo* (pp. 252-279). Gredos.
- Pierce, F. (1961). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Gredos.
- Pizarro, A. (1985). Introducción. En *La literatura latinoamericana como proceso* (pp. 13-67). CEAL.
- Quijada, M. (1994). De la colonia a la república: inclusión, exclusión y memoria histórica en el Perú. *Histórica*, 18 (2), 365-382.
- Quijada Mauriño, M. (1996). Los ‘incas arios’: historia, lengua y raza en la construcción nacional hispanoamericana del siglo XIX. *Histórica*, 20 (2), 243-269.
- Rama, A. (2004). *La ciudad letrada*. Tajamar.
- Rojas, R. (1939). *Ollantay: Tragedia de los Andes*. Losada.
- Rojas, R. (1951). *Eurindia: Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Losada.
- Salvioni, A. (2003). *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*. Diabasis.
- Sánchez, L. A. (1989). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. I*. EMI.
- Wolkowicz, V. (2020). Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20. *Teatro XXI*, 36, 91-106. DOI: 10.34096/teatroxxi.n36.8803
- Zigelboim, A. (2008). De comedia ilustrada a leyenda. El trasfondo político de la anonimización del *Ollantay*. En I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido (editores), *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 369-382). Iberoamericana / Vervuert.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)