

**Revista de
Neuro - Psiquiatría**

NEURO - PSICOLOGÍA

Revista de Neuro-Psiquiatría

ISSN: 0034-8597

revista.neuro.psiquiatria@oficinas-upch.pe

Universidad Peruana Cayetano Heredia
Perú

Thoret, Yves

La desafiliación en la obra inca "Apu Ollantay".

Revista de Neuro-Psiquiatría, vol. 76, núm. 2, 2013, pp. 63-68

Universidad Peruana Cayetano Heredia

Lima, Perú

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=372036944002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

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

La desafiliación en la obra inca “Apu Ollantay”.

The disaffiliation in the Inca play “Apu Ollantay”.

Yves Thoret¹

RESUMEN

Se intenta un análisis psicológico de aspectos fundamentales del drama *Apu Ollantay* escrito en quechua durante la era colonial en el Perú, comparando profundidad artística y temas de su argumento con los de dos clásicas obras de Shakespeare. Luego de breves referencias históricas en torno a fecha de publicación, traducción y primera presentación de *Apu Ollantay*, se identifica claramente, aún con comprensibles diferencias de énfasis, el tema de *desafiliación* familiar hasta en dos generaciones, así como el desenlace del *reconocimiento* a través de gestos de generosidad, perdón y perspectivas nuevas de convivencia social y familiar. Las diferencias de tiempo e historia se esfuman al conjuro de poesía sugerente y teatralidad profunda.

PALABRAS CLAVE: Desafiliación, reconocimiento, teatro psicológico, Ollantay, Pericles, Shakespeare, El Rey Lear, Cuento de invierno.

SUMMARY

A psychological analysis of fundamental aspects of the Inca drama *Apu Ollantay*, written in Quechua during the colonial era in Peru, is attempted, comparing artistic depth and themes of its plot with two classic plays from Shakespeare. After brief historical references to publication date, translation and first performance of *Apu Ollantay*, two themes are clearly identified even with understandable differences in emphasis: family disaffiliation extended to two generations, and recognition as an outcome materialized through gestures of generosity, forgiveness and new perspectives of social and familial co-existence. Time-related and historical differences fade away in the midst of suggestive poetry and profound theatrical playing.

KEY WORDS: Disaffiliation, recognition, psychological plays, Ollantay, Pericles, Shakespeare, King Lear, The Winter's Tale.

INTRODUCCIÓN

Estudiando una obra de Shakespeare, *Pericles*, encontré la siguiente nota de un muy famoso crítico de la obra de Shakespeare, Sir G. Wilson Knight: “*As analogies to Pericles and the Winter's Tale, we must compare the Inca drama Apu Ollantay, the Hindu Sakuntala, and the Eleusian Mysteries*” (1). (“Para descubrir analogías con dos obras de Shakespeare, *Pericles* y *El Cuento de Invierno*, hay que compararlas

con el drama Inca *Apu-Ollantay*, el drama hindú *Sakuntala* y los *Misterios de Eleusis*”).

Knight estima que en esas obras de autores muy diferentes, no se manifiesta solo la poesía a manera de una transcendencia mágica en algunos momentos del diálogo, esa calidad poética habita la obra entera, aparece en la historia, en el cuento, en la intriga misma. La poesía se escribe por sí sola y revela una dimensión nueva de la creación teatral, acercándose

¹ Médico, Neuro-psiquiatra, Ex profesor Asociado de Psicopatología en la Universidad de Paris-X-Nanterre, Ex Presidente de la sociedad “L'Evolution psychiatrique”. Miembro Fundador del Grupo Latino-Americano de Estudios Transculturales (GLADET), Mexico.

así a la parábola, la cual contiene en su desarrollo un sentido escondido que no puede definirse directamente: “Así, no nos sorprenderá descubrir que el significado aumenta en profundidad y en estatura, revelándose en el progreso mismo de la narración y de la acción dramática” (*We are not surprised to find the meaning grow in depth and stature as the narrative progresses*).” (1)

En *Pericles* o en *El cuento de invierno* son los viajes en alta mar los que revelan el destino de los personajes de la obra. En *Apu-Ollantay*, estamos en la sierra, en un mundo donde las piedras se acercan a los astros, al cielo, como si fueran mensajeras del destino, del peligro o de la salvación.

1. ESTUDIO HISTORICO DE LA OBRA

Generaciones de eruditos, historiadores, poetas y lingüistas, especialmente en el *Centro Bartolomé de las Casas* en Cusco, han llevado a cabo múltiples investigaciones a propósito de esta obra en quechua que evoca sugestivamente aspectos singulares del Imperio Incaico. En este trabajo intentaré presentar ciertas informaciones de eruditos en torno al supuesto autor de la obra, la época de su creación, las influencias mestizas de la civilización inca pre-colombina por una parte y, por otra, la influencia de obras teatrales españolas del Siglo de Oro con autores tan famosos como Lope de Vega. Se trata de establecer puntos históricamente importantes, escenas intensas de la obra comparándolas con una temática idéntica en las obras de Shakespeare.

1. 1. Fecha de la primera representación

Muchos autores (2-9) están de acuerdo en afirmar que el drama fue puesto en escena “por primera vez en un pueblo llamado Tinta cerca de Cuzco, en 1780, ante José Gabriel Condorcanqui, de nombre totémico Túpac Amaru II, el inca colonial que organizó la primera gran rebelión libertadora contra el poder colonial español en América” (8). En efecto, “el escritor y profesor cuzqueño, Dr. Yépez Miranda, encontró en el valle de Urubamba remanentes de la leyenda de las hazañas de Ollantay entre los Indios. Estos restos concuerdan en forma notable con el argumento del drama. El hallazgo a que nos referimos puede constituir una prueba muy seria de que Ollantay existió de veras y que el argumento de la obra teatral escrito por el Padre Valdez fue tomado de una leyenda popular” (8).

1. 2. Fecha de la redacción de la obra

El imperio Inca se extendió por cinco o seis siglos antes de la Conquista en 1525. La independencia del Perú se materializó, como bien se sabe, en 1824. En este largo periodo, la redacción del drama podría haber tenido lugar alrededor de varias posibles fechas:

- En 1647, por un clérigo de Cusco, el doctor Vasco de Contreras y Valverde que vivió algún tiempo en España y podría haberse inspirado en un texto en quechua del Padre Blas Valera.
- Entre 1740 y 1750, ya que el primer texto de la obra fue conservado en el Convento de Santo Domingo del Cuzco, hasta el año de 1853, fecha en que se perdió; de tal original quedaron únicamente dos copias.
- La mayoría de los autores conceden autoría al Padre Antonio Valdez, cura cusqueño de Sicuani y Rector de la Universidad del Cuzco. Podría haber sido el autor o, por lo menos, el copista de la obra.

La primera traducción al español de la obra escrita en quechua podría haber sido hecha en 1868 por José Sebastián Barranca, notable quechuista nacional del siglo XIX. Las citas que se presentan en las secciones siguientes pertenecen a esa traducción (3,4).

1.3. Doble influencia cultural del drama

Podemos recordar ciertos argumentos de las dos mayores interpretaciones culturales de la composición de esa obra. Algunos autores piensan que es un producto de la cultura inca precolombina, escrita en quechua, con referencias históricas a la gloria del Imperio Incaico y de su capital, Cusco, o más bien Cosco, *Hatuntupac Llacta*, ciudad fundada en 1043 por Manco Cápac. Para estos estudiosos, la obra pertenece a la tradición oral indígena, con sus fiestas musicales y sus bailes, sus canciones tristes o *Yaravies*, la tierna naturaleza de su textura y el arte métrico utilizado en el Imperio.

Para otros, es un producto de la época colonial española, y, por lo menos, de un autor mestizo conocedor tanto del quechua como del castellano. Se puede encontrar la influencia de las obras del Siglo de Oro español, sus autos sacramentales, su división en jornadas y escenas, acotaciones del decorado y del movimiento escénico y, en el texto traducido y creado en español, una versificación octosilábica. En suma, la obra según estos eruditos, fue escrita en una época especial de florecimiento de la literatura católica quechua, con intención docente y moralizadora.

- Uno de ellos, José María Arguedas comenta: “En medio de este océano, por su cantidad y profundidad,

de la literatura quechua, el *Ollantay* aparece como una isla, como un monumento solitario...no sólo por su tema profano, sino porque la obra contiene un elogio de los Incas” (8).

- Por otro lado, quizás el anonimato de la pieza se explique por el clima de represión que reinaba a fines del siglo XVIII, a raíz de la insurrección de Túpac-Amaru II.

El tema de la rebelión libertadora se refiere a la más antigua rebelión de las Antis, encabezada por el *Apu* (Jefe) *Ollantay* (de Ollanta) quien, según la tradición oral indígena, fue motivada por el rapto de una joven escogida en el Ajllahuasi.

2. EL ARGUMENTO

Según José Palacio, otro comentarista (4), la obra presenta dos aspectos o perspectivas:

- “la severidad de un padre”, y
- “la clemencia de un Rey”, su hijo.

Las dos partes están separadas por una temporada de diez años, tal como en las obras de Shakespeare, *El Cuento de Invierno* (10,11) y *Pericles* (12,13).

2.1. La primera parte de la obra

La obra se desenvuelve durante el imperio Incaico, un siglo antes de la Conquista. El imperio está gobernado por Pachacutec desde la mitad del siglo XIV. El héroe de la pieza, Ollantay, es Jefe (*Apu*) de la provincia de Ollanta en los Andes. Se distinguió por su valor militar y llegó a ser el segundo personaje del Imperio, bajo la autoridad suprema de Pachacutec. Se atrevió a seducir a la propia hija del Rey, Estrella, con la que se casó en secreto (como en la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta*). Temiendo que la corte se entere del embarazo de la princesa y a pesar de los consejos del Astrólogo, Ollantay se decide a pedir la mano de la Infanta a su padre, el inca Pachacutec. Su petición es rechazada por el Emperador, invocando las leyes que prohíben la unión de un vasallo plebeyo con una dama perteneciente a la generación divina del Sol.

Antes de ese encuentro dramático, Ollantay conversa con el Astrólogo quien desempeña en la Corte un papel intermedio entre el de un profeta visionario con poderes mágicos, y de un “psiquiatra” talentoso y experimentado. El servidor de Ollantay, Pie-Ligero, lo describe así a su amo (Escena 1, segundo diálogo):

- “¡Chist! Cállate, que estoy seguro de que este brujo sabe ya de memoria lo que dices y lo que piensas, pues lo adivina todo.”

El astrólogo, conociendo bien al Rey, trata de disuadir el joven Ollantay en la prosecución su pasión amorosa:

“Dime ¿Obedece tu cabeza a tu corazón diabólico? Te concedo este día para que, a tu gusto, elijas tu felicidad o tu perdición, la vida o la muerte.”

Pero nada puede convencer a Ollantay de renunciar a su amor (Escena 1, tercer diálogo):

“Venerable padre, voy a abrirte mi corazón, y a confesarte mis faltas; y ya que has sorprendido mi secreto, quiero que sepas que los lazos que me sujetan son tan fuertes, que acabarán por ahogarme. Y aún cuando estén tejidos con hilos de oro, un crimen de oro como el mío es digno de ser castigado con ellos. Estrella ya me pertenece. Estoy a ella unido y ahora soy tan noble como ella, puesto que mi sangre corre por sus venas.”

Esa lógica amorosa, de compartir con la mujer que quiere, la sangre de su futuro niño, es muy fuerte.

Mientras que Ollantay se prepara a pedir al Rey la mano de su hija predilecta, se da una corta escena (Esc.2, primer diálogo) en el palacio de la Reina madre. Ésta pide a su hija Estrella que le diga si ya es la esposa de Ollantay. Estrella se lo confirma, pero precisa que “ese esposo tan deseado,... me abandona”, y los astros se transforman para ella en señales de melancolía:

“Para mí, no brillará la luna, el sol no tendrá aurora; los nubes, teñidas de púrpura poco antes, han tomado el color de seca y fría ceniza; las estrellas palidecen y lloran como yo,....”

Llega entonces el Inca y al preguntarle por qué llora, ella contesta: *“La estrella llora de pena cuando aparece el sol, pero sus lágrimas, claras y puras, mitigan su dolor”*

Cuando Ollantay está frente al Rey (Esc. 3, segundo diálogo), otra lógica de estigmatización aparecerá sin ninguna indulgencia ni comprensión. El diálogo se desarrolla así:

OLLANTAY: Elévame un grado más aún. Mi puesto está en tu hogar; mi vida entera es tuya. (Se arrodilla) ¡Concédemelo a Estrella! ¡Iluminado por esta luz suave, y fuerte con tu protección, más fiel que nunca, mi dicha será morir por ti!

EL REY: ¡Ollantay, recuerda que eres un simple vasallo: cada cual debe permanecer en su puesto; has querido subir demasiado alto!

OLLANTAY: ¡Hiéreme en el corazón!

EL REY: No es a ti a quien toca elegir: yo soy quien debe escoger lo más conveniente. No has reflexionado al tener semejante pretensión semejante, vete.

Se observa en la obra la vigencia de un mecanismo de desafiliación entre el Rey y Estrella, pero es mucho más evidente y brutal en *El Rey Lear* de Shakespeare, cuando el rey rechaza y exilia a su hija preferida, Cordelia, con estas terribles palabras:

*“...Pues bien, que sea así, que tu verdad
Sea tu dote. Yo, por los sagrados
Resplandores del sol, por los misterios
De Hécate y de la noche, y por cuantas
Influencias ejerzan los planetas
Que nos dan la existencia y nos la quitan,
Abdico aquí de toda afinidad,
De todos mis deberes paternales,
De todo parentesco de la sangre,
Como de cualquier otra obligación.
Serás como una extraña para siempre
Para mi corazón y para mí.”*

(14,15)(Acto 1, Esc. 1, v. 106-111)

Esta acción alta, cruel y fría del soberano puede compararse con el rechazo radical por parte del rey de Bohemia, en el *Cuento de Invierno*, del pedido que su hijo le hace para casarse con una simple pastora, Perdita, sin saber que es la hija escondida del rey de Sicilia (acto 4, escena 4).

La furiosa desesperación de Ollantay (Escena 4, Monólogo) se expresa con una metáfora evocando los sacrificios humanos de los mayas: “*¡Oh, princesa mía! ¡Oh, paloma mía! ¡Oh, Cuzco, ciudad bella! Desde hoy seré tu enemigo implacable. Abriré tu seno para arrancarte el corazón y arrojarlo a los buitres.*”

La profunda pena de Ollantay está evocada en una canción triste, un *Yaraví*, en el que compara a su esposa querida con los paisajes de la sierra, con las nieves invernales (Esc.4, primer diálogo, Yaraví):

“Su garganta es tersa como el cristal y como la nieve blanca

*Sus pechos encantadores se asemejan a las flores
del algodonero,
Recién abiertas,
Al solo contacto de su mano tan suave, me
estremezco de placer,
Sus dedos son blancos como estalactitas de hielo.”*

Ollantay envía a su paje, Pie-ligero, a anunciar a

Estrella que vendrá a verla la noche siguiente, quizás para raptarla, como en la leyenda inca tradicional. Pero ello no es posible, Estrella y su madre han desaparecido, la Reina madre morirá pronto y Ollantay teme que el Rey haya hecho ahorcar a su hija.

La primera parte de la pieza termina (Esc. 6, segundo diálogo) con la rebelión de Ollantay en su fortaleza andina y su victoria contra el ejército del Rey; los rebeldes, escondidos en los resquicios de la sierra, utilizan piedras como arma fatal:

“Ahora pueden venir los cuzqueños, los esperamos con calma. Triunfantes avanzarán hasta ver que les cortaremos la retirada. Cercados que sean por todas partes, resonará entonces la trompeta guerrera, y las montañas se estremecerán y lanzarán sus piedras. Enormes peñascos rodarán con rapidez y aplastarán a los huancas, que quedarán sepultados entre aquellos.”

Esa descripción evoca, quizás, la batalla victoriosa y el efímero éxito de los Incas contra los conquistadores en la fortaleza alta y portentosa de Ollanta.

2.2. Segunda parte de la obra

La segunda parte empieza diez años más tarde. En el patio del palacio de las Vírgenes Escogidas, una chica joven llamada Bella, “sin madre”, ha oído la voz de una mujer encarcelada en una cueva, lamentándose y exclamando “*¡Que no puedo morir!*” y clamando con susurros una oración de suicidio: “*¡Sol, arráncame de aquí!!*”

Descubriremos poco a poco que la prisionera es Estrella y la joven, su hija Bella, hija de Estrella y Ollanta. Aparece entonces la Madre Roca, Superiora de las Vírgenes Escogidas; habla de Bella como “*de padre desconocido y huérfana de madre*”, y se confirma así el acto de desafiliación: al primer nivel, el Rey desafilió a su hija Estrella, y al segundo, la comunidad desafilia a Bella al desconocer a su padre, Ollanta, y al hacerla pensar que su madre, Estrella, ya estaba muerta. La desafiliación de Estrella por el Rey se prolonga en la desafiliación familiar y social de su hija, Bella, en la segunda generación.

La Madre Roca, con corazón de piedra, propone a Bella un asilo en la comunidad religiosa de las Vírgenes Escogidas, reservada para las vírgenes más nobles, destinadas a ser “*las hermanas del Sol*”. Pero la realidad de ese tipo de convento es diferente. Dice la Madre Roca al referirse a Bella que “*estos muros sombríos ofrecen un asilo a la desnudez y la luz no la descubrirá nunca*”. La desafiliación de su madre,

Estrella, lleva a su hija, Bella, a la maldición y al destierro, alejando y destruyendo toda su identidad familiar y social.

Lo mismo ocurre también en *El Cuento de Invierno* (10,11). Cuando el Rey de Sicilia considera a su esposa como adúltera y a su hija, recién nacida, como bastarda, ordena a su vasallo Antigonus abandonar a la bebe en una ribera desierta. Antigonus jura que si la reina se revela culpable, el mismo castraría a sus tres hijas para que no puedan tener niños ni transmitir la maldición de la infidelidad de su madre adúltera.

*“Yo tengo tres hijas. (...)
Si esto fuese cierto, ellas pagarán por ello. Por mi honor,
Las castraré a todas ¡No llegarán a los catorce años!
Para parir hijos ilegítimos. Son mis coherederas,
Y prefiero castrar me a mí mismo antes de que
Traigan al mundo retoños ilegítimos”* (Acto 2,
Esc.1,v. 144, 146-150)

Podemos admirar la progresión dramática y muy controlada de la intriga. Se inferirá poco a poco que esa joven, llamada Bella, es la hija clandestina de Ollantay y Estrella pero no sabremos nada más de su desgraciada madre, Estrella, sino por sus palabras de desesperación y sus deseos de muerte.

El Rey Pachacutec muere y, en medio de las llamas intensas de su hoguera fúnebre, aparece un águila. Ese pájaro emblemático tiene un corazón vacío, tal como el difunto Rey Pachacutec: los “rigores de ser padre” condenan de manera póstuma al soberano que se creía águila, pero que tenía un corazón vacío.

Una noche, su nodriza enseña a Bella la cueva donde la misteriosa prisionera agonizante revela ser su propia madre, Estrella. Vemos ahora el movimiento descrito por Aristóteles como *Anagnorisis* o **reconocimiento** (16). La madre indaga por la edad de la niña, diez años, que corresponde a la del nacimiento de la hija que ella no había vuelto a ver; después, la madre le pregunta cuál es su nombre:

ESTRELLA: ¿Y cuál es tu nombre?
BELLA: Me llaman Bella, pero se han engañado al darme este nombre.
ESTRELLA: (estrechando a Bella contra su pecho) ¡Ah! ¡Hija mía, paloma mía! ¡Descansa sobre mi corazón! Eres toda mi dicha. ¡Hija mía, ven, ven! ¡La alegría inunda mi alma! ¡Ese es el nombre que yo te he dado!”

Esta escena se parece mucho al reconocimiento entre el Príncipe Pericles y su hija Marina, a la que pensaba muerta, cuando le pregunta: “*¿Cuál es tu nombre?*”. Y ella responde “*Mi nombre es Marina*” (*My name is Marina*), el nombre que Pericles escogió para ella cuando nació en una tempestad en alta mar, al momento de la supuesta muerte de su madre (12,13), (Acto 5, Escena1, v. 132). El acto de reconocimiento, sólo capaz de reparar los daños de la desafiliación, no puede interrumpirse y la obra va a completar su movimiento reparativo.

Ollantay y sus compañeros de la fortaleza confrontan al nuevo Inca, Tupac-Yupanqui, hijo de Pachacutec, quien podría condenarlos a muerte por su rebelión, pero a último momento se torna generoso y les perdona, restituyéndoles todos sus cargos y nombrando a Ollantay como su representante oficial en la capital, Cusco. Bella (cuyo nombre en quechua es Ima Sumac) interrumpe la fiesta, pidiendo al nuevo Emperador liberar de la muerte a su madre. En la cueva donde se traslada toda la Corte, el Rey reconoce a su hermana Estrella y Ollantay reconoce también a su esposa y a su hija. El Inca rehabilita a ambos en todos sus derechos y en la estimación pública, como esposos e hija, y todos salen felices del Palacio oscuro de las Vírgenes escogidas, más bien escondidas, para gozar de nuevo de la luz del Sol en una triunfal escena final.

3. EL RECONOCIMIENTO

La pieza desencadena el movimiento destructor de desafiliación, para en la segunda parte, repararlo con el acto o movimiento de **reconocimiento** en cuatro niveles sucesivos: hija y madre, hermano y hermana, esposo y esposa y, en fin, padre e hija.

Podemos observar un “milagro” teatral del mismo tipo en tres obras de Shakespeare:

- En *Pericles* (12, 13), el padre y la hija se ven invitados por la diosa Diana a encontrarse de nuevo con la esposa de Pericles y la madre de Marina, que pensaban había muerto durante la tempestad, cuando nació Marina (Acto 5, Esc.1).
- Al final de *Cimbelino*, todos los miembros de la familia se reconocen, se perdonan sus pasados conflictos y establecen una paz definitiva con sus vecinos (17,18) (Acto 5, Escena 5).
- También, al final del *Cuento de Invierno*, el padre y la hija se reconocen y se van juntos a admirar la estatua de la reina Hermione, su esposa y madre, que creen muerta y ven que, frente a ellos, la estatua se transforma en una mujer que “retorna

a la vida”, después de haber sido escondida durante diecisésis años (10,11) (Acto 5, Escena 3).

En la escena final de la obra, el Rey Inca Yupanqui proclama la victoria de la generosidad sobre la muerte y la venganza, con palabras que suenan como una elocuente conclusión:

“Habéis escapado de la muerte. (A Ollantay) Tu mujer está en tus brazos. En esta nueva era de dicha, la tristeza debe ser desterrada y renacer la alegría”.

4. CONCLUSIÓN

Todas las civilizaciones tienen la ambición de reconciliar la cultura con la naturaleza y con la natura, escogiendo cada una su propio estilo. Pero, con este ejemplo, hemos encontrado una obra que podía compararse en poesía y fuerte teatralidad, con las de William Shakespeare, a pesar de la distancia temporal y de una historia diferente (19).

En el congreso inaugural del GLADET en Guadalajara, el profesor Sergio Villaseñor recordó las palabras del profesor Renato Alarcón: “*La psiquiatría latinoamericana participa plenamente de un conjunto nuclear de conocimientos y prácticas, comunes a la disciplina en toda latitud, acoge contribuciones de fuera en nombre de un universalismo sano y de un mestizaje constructivo*” (20).

Trabajo presentado en el XXI Congreso Peruano de Psiquiatría, y II Congreso del GLADET, Cusco, Perú, 28-30 de agosto, 2010.

Correspondencia:

Ives Thoret
53, avenue Anatole-France, 78300 POISSY (Francia)
thoret.yves@wanadoo.fr

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Knight WG. The writing of Pericles. En: Gissing G. *The crown of Life*. London: Methuen; 1985.p. 37.
2. Calvo-Pérez J. Ollantay (anónimo): Análisis crítico, reconstrucción y traducción. Cusco: Ed. Crítica, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas; 1998.
3. Ollantay, anónimo, Perú, siglo XVIII. En: Luzuriaga G, Reeve R. Los Clásicos del teatro hispanoamericano. Volumen I; 2^a Edición ampliada. México: Fondo de Cultura Económica; 1997. p. 270-305.
4. Apu-Ollantay o La severidad de un padre y la clemencia de un Rey. Drama Incaico. Anónimo. Traducido del quechua al castellano En: Clásicos Peruanos. Barranca JS. Lima: Librería Studium; 1986.
5. Noriega J. Buscando una tradición poética quechua en el Perú. Miami: North South Center Universidad de Miami; 1995.
6. Lara J. La literatura de los quechuas: Ensayo y antología. Cuarta edición. La Paz, Bolivia: Librería y editorial Juventud; 1985.
7. Pacheco G. Ollantay, drama Quechua. Buenos Aires: Biblioteca Clásica Americana; 1942.
8. Arguedas JM. Ollantay: drama quechua español. Caracas: El Cid Editor; 1978. p. 7-17.
9. Arrom JJ. Historia del teatro hispanoamericano. México DF: Editorial de Andrea; 1967. p. 122-127.
10. Shakespeare W. *The Winter's tale*. Pafford JHP (Editor). The Arden Shakespeare; London: Routledge, 1989.
11. Shakespeare W. Cuento de Invierno. Traducción al español por Delia Passini. En: Shakespeare W. Obras completas. Buenos-Aires: Editorial Losada; 2007. p. 457-570.
12. Gossett S. (Editor). *Shakespeare W. Pericles*. London: Arden Shakespeare; 2004.
13. Ingberg P. (Editor). *Shakespeare W. Pericles*. En: Ingberg P. (Editor). Shakespeare W. Obras completas. Buenos Aires: Editorial Losada; 2007. p. 377-456
14. Shakespeare W. *King Lear*. En: Foakes R.A. (Editor). The Arden Shakespeare. London: Thomson; 1997.
15. Ingberg P. (Editor). *Shakespeare W. Rey Lear*. Traducción al español por Idea Vilariño En: Ingberg P. (Editor). Shakespeare W. Obras completas. Buenos Aires: Editorial Losada; 2007. p. 601-729
16. Aristoteles. La poétique. Traducción al francés por J. Hardy. Paris: Les belles lettres ; 1979.
17. Nosworthy JM. (Editor) *Shakespeare W. Cimbelino*. London: The Arden Shakespeare; 2004.
18. Ingberg P. (Editor). *Shakespeare Cymbeline*. Traducción al español por Cristina Piña. En: Ingberg P. (Editor). Shakespeare W. Obras completas. Buenos Aires: Editorial Losada; 2007. p. 457-570.
19. Villaseñor-Bayardo SJ. Psiquiatría, naturaleza y cultura. De lo singular a lo universal. Actas del 1er. Congreso del GLADET, abril, 2008. Guadalajara, Jalisco, Mexico: Editorial Tono continuo; 2009.
20. Alarcón RD. Conferencia Magistral en la Sesión Inaugural del XXIII Congreso Latinoamericano de Psiquiatría. Punta del Este, Uruguay: Asociación Psiquiátrica de América Latina Noviembre 18, 2004.

Recibido: 24/03/2013

Aceptado: 12/05/2013