

CORPUS

Corpus

Archivos virtuales de la alteridad americana

Vol 4, No 2 | 2014

Julio / Diciembre 2014

El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950

Quechua theater in the city of Ayacucho, Peru, 1920-1950

Alan Durston



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1280>

DOI: 10.4000/corpusarchivos.1280

ISSN: 1853-8037

Publisher

Diego Escolar

Electronic reference

Alan Durston, « El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950 », *Corpus* [En línea], Vol 4, No 2 | 2014, Publicado el 30 diciembre 2014, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1280> ; DOI : 10.4000/corpusarchivos.1280

This text was automatically generated on 19 April 2019.

Licencia Creative Commons: Atribución-NoComercial 2.5 Argentina (CC BY-NC 2.5 AR)

*El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950*¹

Quechua theater in the city of Ayacucho, Peru, 1920-1950

Alan Durston

EDITOR'S NOTE

Fecha de recepción del original: 05/09/2014

Fecha de aceptación para publicación: 24/10/2014

- 1 Durante la primera mitad del siglo XX se experimentó un importante auge de la literatura quechua en la sierra peruana. En las ciudades de Cusco, Ayacucho y Puno se escribieron y representaron decenas de obras de teatro en quechua, y aparecieron revistas que publicaban regularmente poesía en quechua y, en algunos casos, textos en prosa². Los autores pertenecían casi siempre a la clase profesional urbana, es decir, no eran “indios”, término que se reservaba para el campesinado monolingüe. En el contexto de una creciente integración política y económica a nivel nacional, estos intelectuales locales se dedicaron al “cultivo” de la literatura quechua como herramienta para construir identidades regionales y para autorizarse a sí mismos como elites de zonas quechua-hablantes ante el centralismo limeño (Deustua y Rénique 1984). Conocemos en profundidad un segmento importante de esta producción literaria gracias a los estudios de César Itier sobre el teatro cusqueño de las dos primeras décadas del siglo, teatro que se ambientaba en el Tawantinsuyu o los primeros tiempos de la Colonia y cuyos protagonistas eran siempre incas (Itier 1995, 2000). Este artículo enfoca un corpus más tardío que pertenece a otro importante centro de la sierra sudperuana, Ayacucho, y que refleja los proyectos de una elite regional diferente a la cusqueña³.
- 2 He ubicado un total de ocho obras de teatro publicadas en Ayacucho entre las décadas de 1910 y 1950 (pero principalmente en la década de 1940) por el sacerdote José Salvador Cavero León (1912?-2006) y los maestros Moisés Cavero Cazo (1885-1972) y Olinda Chávez

de Vivanco. Todas estas obras se ambientaron en el campo ayacuchano de la época y sus protagonistas pertenecían al campesinado indígena. Este artículo ofrece una descripción general del corpus, sobre el cual no parecen existir estudios⁴. Se intenta también explicar los proyectos identitarios y culturales en los cuales se enmarcó esta producción literaria, e identificar, dentro de lo posible, sus prácticas de consumo.

- 3 Para facilitar la lectura, incluyo al final una lista de las diez obras conocidas (dos de ellas inéditas) con alguna información básica. Como apéndice se ofrece una reproducción de la primera y más lograda de estas obras: el drama *Qisanpi sapan urpikuna*⁵ (“Palomas solitarias en su nido”) de Moisés Cavero Cazo. Debido a la extensión del texto no se ofrece una traducción, pero la sección 2 de este artículo está dedicada a describir la obra.

1. La intelectualidad ayacuchana y el quechua

- 4 La ciudad de Ayacucho, también conocida por su nombre colonial, Huamanga, es la capital del departamento de Ayacucho, una de las zonas más densamente quechua-hablantes de los Andes. En 1940 su población era de 18.275 habitantes lo que hacía de ella una de las ciudades más grandes de la sierra, superada solo por Huancayo (28.679), Cusco (45.158) y Arequipa (79.185) (Arca Parró 1944, pp. 11-14). Según el censo de ese año, la tasa de monolingüismo castellano estaba por debajo del 4%. Es decir, Ayacucho era una ciudad netamente quechua-hablante, más aun que Cusco, donde la tasa de monolingüismo castellano estaba alrededor del 10%⁶. Los 533 hablantes monolingües del castellano registrados en el censo no deben identificarse con la elite ayacuchana, que tenía fuertes lazos con el campo, sino con la población de origen no local. No solo eran quechua-hablantes la elite y la clase profesional, sino que para muchos el quechua era su primera lengua. En 1906 un informe al Ministerio de Educación alegó que en el Colegio Nacional de Ayacucho (conocido entonces como San Ramón y posteriormente como Mariscal Cáceres), la principal institución de educación secundaria, “los profesores explican sus cursos en quechua para ser entendidos”⁷. Casi cincuenta años más tarde un artículo publicado en una revista educativa ayacuchana también lamentaba los obstáculos que enfrentaban las escuelas ante la hegemonía del quechua:

caso típico es lo que ocurre en los barrios de nuestra Ciudad, cuyos padres son bilingües, [pero] prefieren el hablar quechua en sus hogares y con sus amistades. No es raro en Ayacucho que, en las escuelas, en la sección Clases de Transición, hayan niños monolingües quechuas y que sarcásticamente proceden de los barrios de la primera ciudad de raigambre y nombradía del Departamento (Medina Robles 1954, p. 23).

- 5 Este artículo ya no se refiere a la elite ayacuchana, sino a lo que podría considerarse la clase obrera urbana, los habitantes de los “barrios” periféricos de la ciudad.
- 6 La fuerte presencia del quechua en la ciudad tenía mucho que ver con sus tenuous lazos con la economía nacional e internacional. Ayacucho nunca recibió una conexión ferroviaria y cuando se construyeron las primeras carreteras en los años 20 y 30, trajeron un influjo de productos de otras regiones del país que tuvo un efecto negativo en la producción local. Ayacucho no tenía productos de exportación de importancia —su único “recurso” era la población indígena, que también constituía el principal mercado para los productores locales (Gamarra Carrillo 1996; Glave y Urrutia 2000).
- 7 Un discurso regionalista ayacuchano comenzó a gestarse en las décadas de 1920 y 30, provocado por la expansión del Estado y por el ejemplo de la intelectualidad cusqueña,

que reclamaba un papel de liderazgo cultural a raíz de su identificación con los incas. Los ayacuchanos se enfrentaban a algunas limitaciones a la hora de imitar a sus congéneres cusqueños. A pesar de los esfuerzos por encontrar una nación “Pokra” en la documentación histórica, la ciudad carecía de una herencia precolombina propia, visible y documentada. La importancia del cercano sitio arqueológico de Wari recién comenzó a discutirse en los años 1930, y además pertenecía a una civilización que carecía completamente de documentación escrita (Urrutia 1994). La intelectualidad ayacuchana se volcó principalmente al “rescate” de la historia colonial y decimonónica de Ayacucho, y de su folklore. Este proyecto se concretó a través de la creación en 1934 del Centro Cultural Ayacucho, que publicó la revista *Huamanga* (Glave y Urrutia 2000, p. 19). El grupo que se formó en torno al Centro Cultural Ayacucho era socialmente conservador y proclerical —abogaba por el desarrollo regional y la mejora de la situación del indio, pero rechazaba los programas revolucionarios de los nuevos movimientos políticos, en particular el aprismo.

- 8 El estudio del folklore regional se convirtió en un proyecto clave para la intelectualidad ayacuchana, que produjo los principales folkloristas peruanos de mediados del siglo XX, entre ellos Víctor Navarro de Águila y Efraín Morote Best (Gamarra 1996, p. 149). El estudio de la música, las festividades, las creencias y los rituales populares permitía definir una identidad regional (“el alma ayacuchana”), y también era considerado una herramienta clave para la educación del indio (Gamarra 1996, p. 149; Bustamante 1943, p. 1). Este proyecto se volvía cada vez más urgente dado el incremento de influencias culturales externas (de otras partes del país y del extranjero) que, se creía, estaban desplazando el repertorio local (Parra Carreño 1940). En resumen, los intelectuales ayacuchanos se definían como estudiosos y custodios no de una cultura precolombina, sino de la cultura viviente del pueblo ayacuchano.
- 9 Como han señalado Luis Miguel Glave y Jaime Urrutia, el conocimiento y el “cultivo” literario del quechua fue una parte central de este proyecto regionalista (Glave y Urrutia 2000, p. 20). Ayacucho era la única ciudad peruana fuera del Cusco que contaba con su propia tradición de literacidad quechua. En los textos ayacuchanos de los siglos XVIII y XIX se nota el desarrollo de una forma escrita del quechua cercana al habla local, que se desviaba del estándar de base cusqueña creado por el clero a fines del siglo XVI. De particular importancia fue el uso de una ortografía consistente y característicamente ayacuchana⁸. Esta era una tradición fundamentalmente eclesiástica —Ayacucho había contado con un obispado y un seminario desde comienzos del siglo XVII. Glave y Urrutia apuntan a la importancia del seminario de Ayacucho para la formación de quechuistas letrados en el siglo XX (Glave y Urrutia 2000, p. 20), y, como veremos, tanto Moisés Cavero Cazo como José Salvador Cavero León estudiaron allí.
- 10 En los años 30 y 40 la revista *Huamanga* se convirtió en el principal vehículo para los quechuistas locales, publicando poesía y reseñas de obras en quechua. En sus páginas se expresa un énfasis en las características propias del quechua ayacuchano, aunque sin negar la preeminencia histórica y literaria del cusqueño. En un artículo sobre la poesía de Moisés Cavero Cazo, Víctor Navarro del Águila se refirió a su dicción de la siguiente forma: “Las palabras tienen flexiones muy propias de la región y con tendencia al diminutivo, al tono suplicatorio; no es imperativo como el idioma de los coskos ni aspero; antes bien suave, musical, poético: WUWUA (sic) SIMI MISQUI SIMI [lengua tierna, lengua dulce]” (Navarro del Águila 1940, p. 21). La noción de que el quechua ayacuchano era más “suave” que el cusqueño sin duda tuvo mucho que ver con la ausencia de las oclusivas

glotalizadas y aspiradas que caracterizaban al imperial, y por lo tanto imperativo, cusqueño. El “dulce” quechua ayacuchano se convirtió en un elemento clave para definir el alma ayacuchana, y también para deslindar la zona cultural cuyo centro era Ayacucho (Navarro del Águila 1942; Urrutia 1994, p. 28; ver Arguedas 1981, p. 150)¹⁰.

2. El drama *Qisanpi sapan urpikuna* de Moisés Caveró Cazo

- 11 Moisés Caveró Cazo fue uno de los intelectuales ayacuchanos más activos de la época¹¹. En su juventud estuvo en vías de convertirse en cura, pero dejó el seminario después de un par de años. Mantuvo siempre fuertes lazos con la Iglesia, y se le puede caracterizar como un indigenista conservador. Fue dueño y administrador de pequeñas haciendas en la zona, pero se desempeñó principalmente como maestro en los colegios urbanos y director de una pensión donde vivían estudiantes que provenían de fuera de la ciudad. Fue uno de los principales promotores del quechua como lengua literaria y artística entre la elite ayacuchana y miembro fundador del Centro Cultural Ayacucho. Se dio a conocer en los años 40 como poeta quechua y como recopilador e intérprete del canto popular ayacuchano. También tuvo un papel importante en campañas educativas que intentaban usar el quechua para la educación del campesinado y publicó uno de los primeros textos escolares bilingües de Perú (Caveró Cazo 1962).
- 12 A fines de la década de 1910, Moisés Caveró escribió el drama *Qisanpi sapan urpikuna*¹². Fue publicado, en versión monolingüe, por la imprenta La Voz del Centro de Ayacucho. Esta edición, la única hasta ahora, no lleva fecha, pero la obra fue estrenada en 1920 en una función del Círculo de Obreros Católicos, al que también está dedicada la edición, que probablemente sea contemporánea¹³. Los protagonistas de *Qisanpi sapan urpikuna* son tres hermanos huérfanos. Sus padres les habían dejado una casa y un terreno, pero por un proceso de endeudamiento se convirtieron en peones de un terrateniente mestizo. La obra concluye cuando los tres hermanos toman la determinación de abandonar su hogar y exponerse a un futuro incierto para escapar de los maltratos que recibían del hacendado y su esposa. El título de la obra parece referirse a *Aves sin nido* (1889), la famosa novela de la escritora protestante Clorinda Matto de Turner que denuncia el maltrato de los indios por el clero católico. Al igual que los protagonistas de *Aves sin nido*, las “palomas” de Caveró son huérfanos, pero hay una diferencia clave: son víctimas no de un cura, sino de la violencia y avaricia de un hacendado. Es probable que Caveró haya estado escribiendo en contra del anticlericalismo de Matto de Turner, al presentar una interpretación distinta de los males que aquejaban al indio.
- 13 *Qisanpi sapan urpikuna* está entre los primeros ejemplos conocidos de teatro quechua del Perú republicano que se ambientaron en el presente y no en la época incaica¹⁴. Refleja la intensa preocupación por el campesinado indígena que caracterizó las décadas de 1910 y 20. Sin embargo, no se encuentra en la obra el menor atisbo de un discurso revolucionario o un llamado a la acción. Los protagonistas son modelos de paciencia y resignación cristiana. Uno de ellos concluye: *Cuyacucc runatam cuyana, hualluchicucctam hualluna, ccori sonccotam ccatina; chicnicucctamantacca, mana paita chiccnispallam, aiccericuna, callpanchic quiquillanpacc munacctacca saccerinam, causaininchicta puchucachiyipi recpca ccaillanmantacca chincarinam* (“Debemos querer a quienes nos quieran, amar a quienes se hagan amar, y seguir a los que tienen corazón de oro. Hay que huir de quienes nos odian, sin odiarlos a

ellos, hay que dejar a los que quieren nuestra fuerza solo para ellos, y desaparecer ante quienes acabarían con nuestras vidas”) (Cavero Cazo s.f., p. 19). Hay aquí un fuerte contraste con el teatro indigenista de Puno, donde por esta misma época se representaron obras en castellano y quechua que mostraban indígenas que se rebelaban contra la opresión terrateniente (Durstun 2014).

- 14 *Qisanpi sapan urpikuna* fue estrenado en 1920 en una velada de Semana Santa del Círculo de Obreros Católicos de Ayacucho. Los Círculos de Obreros Católicos fueron establecidos en las principales ciudades peruanas a fines del siglo XIX y comienzos de XX para promover el catolicismo social de la encíclica *Rerum Novarum* y el desarrollo de una cultura obrera católica, y así frenar el avance del anarquismo y el socialismo (Cubas 2008). Poco después del estreno, el Círculo de Obreros Católicos realizó una ceremonia en la cual se premió a Cavero Cazo. En sus discursos, el presidente de la organización y Cavero Cazo situaron la obra en el contexto de la misión educativa del grupo, especialmente para con los niños. Cavero Cazo comentó que el uso del quechua resultaba especialmente apto ya que “nuestros niños” hablaban más quechua que castellano¹⁵. Tal parece que uno de los objetivos de la obra era la de promover entre la clase obrera urbana un indigenismo conservador y proclerical muy acorde con las políticas de la dictadura de Augusto B. Leguía (1919-1930). Como veremos, una de las características centrales del teatro quechua ayacuchano sería la misión educativa de presentar al campesinado indígena de determinadas formas ante los públicos urbanos, sobre todo escolares.
- 15 *Qisanpi sapan urpikuna* obtuvo un éxito duradero. En 1934, año de la fundación del Centro Cultural Ayacucho, la municipalidad premió a Cavero Cazo por haber escrito “un drama en quechua, captando la realidad que constituye una observación sutil del triste estado social del indio frente al poder omnipotente del latifundista”, evidentemente refiriéndose a *Qisanpi sapan urpikuna* (Glave y Urrutia 2000, p. 19). La obra continuó representándose por lo menos hasta la década de 1940¹⁶.

3. El auge del teatro quechua ayacuchano

- 16 No hay noticia de nuevas obras de teatro quechua en Ayacucho desde el estreno de *Qisanpi sapan urpikuna* en 1920 hasta fines de la década de 1930. En 1938 se publicó el drama *Yana puyup intuykusqan* (“Rodeado de nubes oscuras”) de José Salvador Cavero León y en 1939 se estrenó una obra inédita de Cavero Cazo, *Kaypi wayta, wakpi kichka* (“Aquí la flor, allá la espina”). Comenzó entonces el período de auge del teatro quechua ayacuchano, extendiéndose hasta alrededor de 1950, coincidiendo así con el auge del proyecto regionalista expresado en el Centro Cultural Ayacucho y la revista *Huamanga*.
- 17 La mayoría de las obras de esta época pueden clasificarse como comedias costumbristas. El teatro costumbrista en quechua alcanzó su mayor desarrollo en Cusco a lo largo de la década de 1930. Los dramaturgos cusqueños comenzaron a escribir obras ambientadas en la actualidad que representaban situaciones y conflictos considerados típicos de la vida del indio. Algunas de estas obras eran dramas que buscaban resaltar los maltratos que sufrían los indios, sobre todo a manos de los oficiales locales. *Qisanpi sapan urpikuna* de Moisés Cavero Cazo vendría a ser un ejemplo muy temprano de este género. Pero la mayoría de estas obras —podría decirse, el teatro costumbrista propiamente tal— eran comedias centradas en alguna ceremonia o acontecimiento típico como el corte de pelo o la pedida de mano (Itier 2000, pp. 82-85).

- 18 La obra que Moisés Caveró Cazo estrenó en Ayacucho en 1939, *Kaypi wayta, wakpi kichka*, parece haber sido un ejemplo clásico de teatro costumbrista. Esta comedia en tres actos nunca se publicó, pero fue comentada en *Huamanga* y en otras fuentes de la época. Describe el noviazgo de una pareja india, culminando con su matrimonio (Caveró Cazo 1943, p. 27; Bustamante 1943, p. 98). Según la reseña de Luis Milón BendeZú en *Huamanga* se trata de
- [...] una Comedia en quechua, de índole costumbrista, de sabor ayacuchano i de bien captado realismo. Encariñado con las cosas de la tierra, [Caveró Cazo] sabe dónde están los motivos i los mejores temas que interesan a su inspiración. Los encuentra con acierto, porque le atrae el fol-klore [sic] i cultiva, como pocos, el dulce i expresivo idioma quechua (BendeZú 1939).
- 19 Al escribir esta obra, Caveró Cazo pudo haber sido influenciado por el teatro costumbrista cusqueño, dos de cuyas obras más famosas trataban sobre el tema del noviazgo: *Rimaykukuy* (“La pedida de mano”) de Julio Rouvirós (1931) y *Yananchakuy* (“El noviazgo”) de Ricardo Flores (1933) (Itier 2000, pp. 82-83). Dicho de otra forma, *Kaypi wayta, wakpi kichka* sería una repuesta ayacuchana al costumbrismo cusqueño, demostrando que Ayacucho no solo tenía sus propias “costumbres”, de igual riqueza y autenticidad, sino escritores capaces de plasmarlas en obras literarias. Por lo menos una de las representaciones fue realizada como parte de una “velada literaria” en el Convento de San Francisco, sirviendo de actores los estudiantes que vivían en la pensión de Caveró Cazo (Caveró y Caveró 2007, p. 91).
- 20 El más prolífico de los dramaturgos quechuas ayacuchanos fue el sacerdote José Salvador Caveró León¹⁷. Después de ordenarse en 1938 trabajó ocho años en parroquias rurales de la zona, y en 1946 se hizo cargo de la parroquia de la catedral. Era sobrino de Moisés Caveró Cazo y tomó a su tío como modelo para hacer teatro quechua. Su primera obra, el drama *Yana puyup intuykusqan*, publicado en 1938, tiene fuertes semejanzas con *Qisanpi sapan urpikuna*. Relata los sufrimientos de una familia indígena tras la muerte del padre. El hijo mayor se va a trabajar en un pueblo lejano y regresa al hogar al enterarse de la enfermedad de su madre. Al igual que en *Qisanpi sapan urpikuna*, los personajes son ejemplos de resignación cristiana, pero hay una diferencia clave: en *Yana puyup intuykusqan* no figuran personajes blancos o mestizos, y la desdicha de la familia no es atribuida a factores externos.
- 21 A mediados de los años 40, Caveró León publicó dos comedias costumbristas: *Rasuhullcap wawankuna* (“Hijos del Rasuhullca”, en Caveró León 1945) y *Kay pacha qapaq* (“El poderoso de esta tierra”, en Caveró León 1946). *Rasuhullcap wawankuna* describe la relación conflictiva de una madre con su hija adolescente, que ha establecido una relación con un joven a sus espaldas. Esta obra destaca por su lenguaje picaresco, lleno de chistes de doble sentido, y presenta un fuerte contraste con la solemnidad de *Yana puyup intuykusqan*. El cambio de estilo y temática seguramente tuvo mucho que ver con la experiencia de haber trabajado en parroquias rurales —*Rasuhullcap wawankuna* fue escrito mientras Caveró León era párroco de San Miguel en la provincia de Huanta, mientras que *Yana puyup intuykusqan* pertenece a su época de seminarista.
- 22 Por último, en 1955 Caveró León publicó el drama *Wakchapa muchuynin* (“El sufrimiento de los pobres”) que relata los sufrimientos de un anciano y su nieto huérfano. Al igual que en su primera obra, *Yana puyup intuykusqan*, se enfatiza el sufrimiento que resultaba de la pobreza y el aislamiento que caracterizaban a la vida rural, pero sin atribuir estos problemas a la opresión de hacendados u oficiales. En *Wakchapa muchuynin* el problema es

más bien la falta de caridad y el materialismo al interior de la sociedad indígena —tema que aparece también en *Kay pacha qapaq*, donde un hombre supersticioso y semiletrado usa un puesto administrativo para enriquecerse. La solución ha de venir de afuera. *Wakchapa muchuynin* termina con la siguiente invocación: ¡¡*Haicam ritip tiyanan orccopi causacc runa!* ¡*haicapcamatacc muchunqui?* ¡*Manachu pillapas ricurimuncca...* *umallaiqui occariicunampacc, llaquillaiqui taniicachinampacc...*? (Hombre que habitas los Andes nevados. ¿Hasta cuándo has de padecer? ¿hasta cuándo has de llorar? No habrá alguno que se te presente para levantar tu cabeza y servirte de consuelo...?) (Cavero León 1955, pp. 78-79)¹⁸

- 23 Hay poca información sobre el tercero de los dramaturgos ayacuchanos cuyo trabajo he podido estudiar: Olinda Chávez de Vivanco. Mientras que ambos Cavero pertenecían a la elite intelectual de Ayacucho, Chávez de Vivanco, aparte de ser mujer (cosa rarísima entre los escritores del quechua hasta tiempos recientes), era una maestra de primaria en la Escuela Sucre. No figura en las páginas de *Huamanga*. Sin embargo, Cavero Cazo la mencionó como cultora de la literatura quechua ayacuchana en un discurso en el Centro Cultural Ayacucho (Cavero Cazo 1943, p. 27); este frecuentaba las actuaciones escolares que ella organizaba en su escuela: “los alumnos ofrecían canciones urbanas y andinas en quechua, se escenificaban costumbres campesinas con diálogos en quechua interpoladas con qachwas y canciones campesinas muy bien presentadas” (Cavero y Cavero 2007, p. 209)¹⁹.
- 24 En 1954, Chávez de Vivanco publicó un pequeño libro titulado *Teatro escolar infantil* con tres sainetes (piezas cómicas de un acto) en quechua: *Aventuras de una madre*, *Ignorancia del indio analfabeto* (representado en 1944) y *Gobernadorpa justician* (“La justicia del gobernador”, representado en 1941). Los personajes de los sainetes de Chávez de Vivanco son en su mayoría niños de zonas rurales —la contraparte “india” de los estudiantes que representaban las obras. Estos niños indios son vivaces pero traviosos e ignorantes. Parecen vivir en un estado de abandono —las ocupaciones y la pobreza de sus padres no les permiten cuidar adecuadamente de ellos. La solución a sus males se encuentra a través de la escuela.
- 25 El sainete *Ignorancia del indio analfabeto* fue escrito para la Campaña Nacional de Alfabetización²⁰. Esta campaña se desarrolló en 1944-45 y estaba dirigida a la población analfabeta postescolar entre los 16 y 40 años de edad. Los cursos eran realizados en las escuelas por los maestros y se estimuló la participación del estudiantado²¹. La Campaña Nacional de Alfabetización no tomó en cuenta adecuadamente el hecho de que la mayoría de los analfabetos del país no hablaban castellano; se esperaba que adquirieran simultáneamente una nueva lengua y la literacidad (Hazen 1974, pp. 318-322). Sin embargo, la campaña parece haber generado una buena cantidad de obras de teatro en quechua que informaban sobre sus fines. En el Colegio Nacional se representó una obra del sacerdote Ernesto Navarro del Águila, hermano de Víctor, titulada *Ñawinchakuy* (“La alfabetización”)²². Cavero León también aludió a la campaña en un monólogo cómico titulado *Suru wara* (“Pantalones sueltos”) publicado en 1946 (Cavero León 1946, pp. 21-23). El hablante es un campesino de la puna (un “chuto”) que se dirige a los habitantes de Ayacucho para contarles sus experiencias en la ciudad, culminando con su encuentro con un escolar que había intentado enseñarle a leer. En el sainete de Chávez de Vivanco, un grupo de niños reciben una visita del maestro, que les dice que está buscando a sus padres para “abrirles los ojos” (*ñahuin quichanaypacc*), es decir, alfabetizarlos (Chávez de Vivanco 1954, p. 14)²³. Los niños se asustan al entender literalmente esta expresión, pero el padre

regresa contento de su experiencia en la escuela y decide que sus hijos también deben recibir una educación.

4. Lenguaje

- 26 Desde *Qisanpi sapan urpikuna* (1920?) hasta *Wakchapa muchuinin* (1955), el teatro quechua ayacuchano se definió por su supuesto realismo en la representación de la vida del indio. Evidentemente, el lenguaje era un aspecto central de este realismo. Sin embargo, hay diferencias notables entre el quechua de las obras de Cavero Cazo y Cavero León por un lado, y de Chávez de Vivanco por el otro, diferencias que no son de carácter dialectal. Podría decirse que el realismo sociolingüístico es pleno en los sainetes de Chávez de Vivanco, mientras que el quechua de ambos Cavero corresponde a un registro literario. La descripción que hace Víctor Navarro del Águila del quechua de los poemas de Cavero Cazo parece aplicable también a sus obras dramáticas: “es culto, literario y estilizado, pero no arqueológico ni fósil. El pueblo ya no habla así, pero tampoco lo ignora, puede comprender perfecta i fácilmente los versos de este escritor”. Sin embargo, Navarro del Águila sugiere que Cavero Cazo alcanzaría un público más amplio si escribiera en “kechwa mestizo neto de mi tierra” (Navarro del Águila 1940, pp. 15-16).
- 27 El rasgo más evidente del quechua “culto, literario y estilizado” de los Cavero es su purismo léxico. Casi no admitían préstamos del castellano, a pesar de estar muy conscientes de que en la vida real sus personajes sí los usarían. Cavero León explica en una nota lingüística a su *Wakchapa muchuynin*:
- El quechua que se usa es en cierto modo clásico, por el esfuerzo e interés que se ha tenido en depurar de (sic) los términos castellanos, como los adverbios, que en la conversación diaria y los oradores usan generalmente, resultando ahí un amestizado completo, perdiendo toda la cadencia y musicalidad de un quechua castizo y por lo tanto desprovisto del mérito literario. (Cavero León 1955, p. 82)
- 28 En otras palabras, el deseo de hacer literatura quechua se sobrepuso en cierta medida al realismo —un lenguaje literario no podía ser “un amestizado”.
- 29 Este estilo literario se caracterizó también por algunos arcaísmos gramaticales como el uso de *-p* como la forma posvocálica del genitivo, que en Ayacucho se había convertido en *-pa*, y por el uso de términos provenientes del quechua pastoral o eclesiástico, como el término *unchancha-* para referirse a la creación divina (por ej. Cavero Cazo s.f., p. 4; Cavero León 1938, p. 6). Es importante recordar que ambos Cavero estudiaron en el seminario de Ayacucho, un centro importante para la tradición quechuista letrada. Algunos de los parlamentos de sus dramas —sobre todo en el caso de *Yana puyup intuykusqan*— son verdaderos sermones, tanto por su temática y vocabulario como por sus oraciones largas y complejas y uso del paralelismo (por ej. Cavero León 1938, pp. 14-15)²⁴.
- 30 Esto no significa que los Cavero hayan echado por la borda el realismo sociolingüístico. Para empezar, hay diferencias importantes entre *Yana puyup intuykusqan* y las obras posteriores de Cavero León, sobre todo sus dos comedias, donde se nota un esfuerzo por usar términos y expresiones que podrían sonar característicamente “indios” para un público urbano. El lenguaje teatral de Cavero León se volvió más realista y coloquial después de *Yana puyup intuykusqan*, escrito cuando era seminarista, sobre todo en los diálogos ácidos de *Rasuhuilcap wawankuna*. Incluso los dramas usan un lenguaje híbrido que combina elementos letrados y orales. En *Qisanpi sapan urpikuna* se notan elementos provenientes de la tradición eclesiástica pero también del canto popular quechua²⁵.

Aparte de la exclusión de castellanismos, la mayoría de los diálogos parecen fieles al lenguaje oral campesino.

- 31 Olinda Chávez de Vivanco no recibió una educación formal en la escritura del quechua como la que obtuvieron los Caveros cuando eran seminaristas. Evidencia de ello es su tendencia a no distinguir entre la fricativa glotal sorda /h/ y la postvelar /q/, originalmente una oclusiva que se había fricativizado en el quechua ayacuchano. Así encontramos grafías como *ccamu-* para /hamu-/ (venir) que parecen indicar que Chávez de Vivanco tenía poca experiencia con el quechua escrito. Por otro lado, sus obras son las que más se acercan al habla vernácula del campesinado ayacuchano. No evita los castellanismos y sus diálogos reflejan la presencia del castellano en el campo, incluso entre poblaciones monolingües. Algunos de sus personajes adultos —sobre todo las autoridades y las personas que se dirigen a ellas— hablan ocasionalmente en castellano, incluso cuando su manejo del idioma es limitado.
- 32 Aparte de ser un elemento de realismo sociolingüístico, el *code switching* es un importante mecanismo humorístico en la obra de Chávez de Vivanco, como se ve sobre todo en el sainete *Gobernadorpa justician*. Al final de la obra unos borrachos intentan hablarle en castellano al gobernador (un personaje indígena que generalmente se expresa en quechua) pero no logran hacerse entender. En otros casos surgen malentendidos cómicos a raíz del uso del castellano, como en el siguiente diálogo entre el gobernador y un criado suyo:

Gobernador - Llámale al Teniente.

Isopo - Manam hima llamapas canchu tayta.

Gobernador - ¡Bruto maccta! Manacho cunancama castellanota entiendinqui. Tenientita ccayamuy.

Isopo - (Ristin) ¡Ah! (Publicota ccahuastin) Tenientichá llama, ñocacca yachanichumya. (Chávez de Vivanco 1954, p. 26)

Gobernador - Llámale al Teniente²⁶.

Isopo - No hay llamas señor.

Gobernador - ¡Niño Bruto! ¿Hasta ahora no entiendes castellano? Anda a llamar al teniente.

Isopo - (Yéndose) ¡Ah! (Mirando al público) Parece que el teniente es una llama, qué sé yo.

- 33 Al usar esta clase de problemas de comunicación para efectos cómicos, Chávez de Vivanco se estaba nutriendo de una larga tradición de humor bilingüe en el teatro popular andino. Se la encuentra sobre todo en obras bilingües de un solo acto cuyos personajes pertenecen a distintos estamentos sociales y raciales, y cuyo efecto cómico deriva en gran parte de las dificultades que tienen los personajes para comunicarse entre sí o para expresarse en un idioma (ya sea el quechua o el castellano) que no dominan. Esta tradición se remontaba a los entremeses compuestos para las fiestas religiosas durante la colonia. Un raro e importante ejemplo proviene justamente de Ayacucho: el *Entremés del huamanguino entre un huantino y una negra*, fechado en 1797, donde los personajes sólo logran comunicarse tras muchos malentendidos cómicos gracias a su fe compartida en el Niño Jesús (Anónimo 1974). Más recientemente, el importante quechuista cusqueño Andrés Alencastre había usado el humor bilingüe en su sainete *El pongo Killkito*, de 1934 (Alencastre 1955, pp. 91-101). La vigencia del humor bilingüe en la zona de Ayacucho se manifiesta en la extraordinaria novela satírica *Huambar poetastro*, publicada en 1933 por J. J. Flores. En ella un narrador ficticio (mal)traduce un relato autobiográfico del quechua al castellano, resultando un texto castellano que en partes solo se hace inteligible gracias al original quechua.

5. Públicos, lectores y fines

- 34 Mientras que en Cusco las representaciones de obras en quechua eran acontecimientos públicos que se realizaban en los principales teatros de la ciudad, en Ayacucho pertenecían al espacio semipúblico de las “veladas literarias”, analizadas por Jeffrey Gamarra como el espacio clave para la reproducción cultural de la elite ayacuchana. En las veladas se leían discursos y composiciones literarias intercalados con números musicales y obras de teatro. En un inicio se realizaban en los hogares, pero durante su época de auge (años 30 y 40) las veladas pasaron a conventos, escuelas y colegios, espacios en principio públicos pero fácilmente controlados por la elite (Gamarra Carrillo 2007). Como hemos visto, los estudiantes de primaria y secundaria eran fundamentales para el teatro quechua ayacuchano como actores y como público. Esto sugiere que el uso del quechua respondía no solo a la temática “indigenista” de las obras, sino también a las preferencias de los actores y el público. El manejo pleno y “correcto” del castellano era una cuestión no solo de clase, sino también de edad. La utilidad de hacer teatro en quechua era particularmente clara en el contexto de las escuelas primarias, como sugieren las obras de Chávez de Vivanco. Dos de sus sainetes tienen las acotaciones teatrales en quechua, como puede apreciarse en el fragmento de *Gobernadora justician* citado arriba, a pesar de que lo normal en el teatro quechua era poner las acotaciones en castellano.
- 35 Cuando comparamos el teatro quechua ayacuchano con el cusqueño, la primera diferencia que salta a la vista es el hecho de que los dramaturgos ayacuchanos publicaban sus obras, cosa que no ocurría en el Cusco. El primer autor cusqueño que publicó obras de teatro en quechua fue Andrés Alencastre, y lo hizo recién en 1955. En cambio, en Ayacucho se publicaron un total de ocho obras (posiblemente sean más); sólo he podido encontrar información sobre dos obras más que permanecieron inéditas. Además, de estas ocho obras, siete se publicaron sin traducción al castellano (sólo *Wakchapa muchuynin*, la obra más tardía, en 1955, apareció en versión bilingüe). Tal parece que al publicar sus obras los dramaturgos ayacuchanos no solo buscaban facilitar su representación, sino que esperaban encontrar lectores. Esto resulta claro en el caso de *Yana puyup intuykusqan* de Cavero León, un drama con muy poca acción y monólogos larguísimo. No he encontrado dato alguno sobre representaciones, pero su publicación fue anunciada en el diario *El Estandarte Católico*²⁷. Cavero León se esmeró en hacer atractivas y artísticas sus ediciones: *Yana puyup intuykusqan* fue ilustrado con dos grabados por el artista ayacuchano Lucio Alvizuri, y *Wakchapa muchuynin* tiene dos fotografías y un grabado. *Kay pacha qapaq* apareció en un libro ilustrado con grabados y fotografía (Cavero León 1946).
- 36 ¿A qué se debe este contraste con el Cusco? Un factor importante pudo haber sido la existencia de un grado de consenso ortográfico para el quechua ayacuchano, cosa que nunca existió para el quechua cusqueño, debido en parte a su fonología más compleja. De forma general, la escritura del quechua fue un campo de batalla en el Cusco gracias a la expectativa de que la tarea del quechuista fuera la reconstrucción del quechua de los incas. Desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad el proyecto incaista ha resultado en un *establishment* quechuista sumamente crítico de todo lo que se apartara del canon, a pesar de que nunca fue posible definir con claridad este canon (Itier 1995, 2000). Tal parece que como resultado pocos quechuistas cusqueños se atrevieron a publicar sus

escritos. En cambio, los quechuistas ayacuchanos, que eran un grupo mucho más reducido y amigable, se dedicaron a una tarea más sencilla: hacer literatura escribiendo el quechua ayacuchano.

- 37 A pesar de las diferencias entre Chávez de Vivanco y los Cavero, se puede identificar un fin común en todas sus obras: educar a los habitantes de la capital departamental sobre sus paisanos indígenas (Cavero León s.f.). Esta misión concientizadora podía cumplirse de una forma más eficaz entre los niños ciudadanos, y efectivamente el teatro ayacuchano estuvo dirigido a ellos en gran medida. No se relatan acontecimientos extraordinarios, sino cosas que sucedían a diario en cualquier pueblo. Se les ve a los personajes cocinando, hilando, chacchando coca, conversando y discutiendo. Ya sea que se los represente como víctimas piadosas o cómicamente ignorantes, siempre son pobres y desamparados. En la mayoría de las obras, los adultos, sobre todo los hombres, brillan por su ausencia. Los personajes principales suelen ser niños y adolescentes que son huérfanos o que no son cuidados adecuadamente por sus padres debido a una variedad de circunstancias. En dos obras —*Kay pacha qapaq* de Cavero León y *Gobernadorpa justician* de Chávez de Vivanco— los protagonistas son gobernadores, pero se les presenta como indios semiletrados y corruptos (en el primer caso) o cómicamente ineficaces (en el segundo) en su desempeño del cargo.
- 38 Por un lado, se buscaba remarcar las diferencias entre la población urbana y el campesinado indígena, a veces de una forma que parece dirigida a fomentar un sentimiento de superioridad entre los primeros. La sátira que se realiza de la falta de educación y conocimiento del castellano de los niños campesinos en los sainetes de Chávez de Vivanco parece operar como un aliciente para que sus alumnos tomaran en serio sus estudios, sobre todo cuando ellos mismos solían tener un manejo incipiente del castellano. Por otro lado, a los ciudadanos se les llama, implícitamente, a hacerse cargo del bienestar de sus paisanos indígenas. Este fue el papel principal al que aspiraba la elite ayacuchana: la de custodios de la población indígena que los rodeaba y mediadores entre esta población y el Estado.

6. Ocaso del teatro quechua ayacuchano

- 39 En una entrevista con César Itier realizada en 2002, Cavero León ubicó la decadencia del teatro quechua ayacuchano en la década de 1950. Efectivamente, no parecen haberse publicado nuevas obras de teatro quechua en Ayacucho después de *Wakchapa muchuynin* (1955), aunque valdría la pena indagar más sobre el tema²⁸. Cavero León atribuyó la disminución del teatro quechua en Ayacucho a fenómenos migratorios, tanto la partida de ayacuchanos como la llegada de migrantes de otras partes del país que no hablaban quechua. Lamentó que el establecimiento a fines de los años 50 de una importante universidad pública en Ayacucho —la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga— no tuviera el efecto esperado de estimular la cultura literaria quechua (Cavero León s.f.).
- 40 En efecto, la UNSCH desplazó al Centro Cultural Ayacucho como la principal institución cultural y trajo un influjo de profesores de otras partes del país que se convirtieron en la nueva elite intelectual. No se trata de que la UNSCH haya descuidado al quechua: se hizo obligatorio su aprendizaje y se realizaron importantes estudios de lingüística y proyectos de educación bilingüe y alfabetización en quechua. Sin embargo, el teatro quechua no parece haber tenido un lugar en estos proyectos, ni surgió una nueva generación de

dramaturgos que usaran el quechua. Las obras discutidas aquí debieron parecer algo retrógradas a una nueva intelectualidad fuertemente influenciada por el marxismo.

- 41 El ocaso del teatro quechua también puede asociarse a la cambiante relación ente la elite tradicional y campesinado. Los indios estaban desbordando sus papeles y espacios tradicionales de un forma que socavó el proyecto paternalista del teatro quechua ayacuchano. En 1948 Caveró Cazo publicó un artículo donde habló de “convulsiones en las masas indígenas”: “el indio de nuestros días, mal orientado y peor aconsejado, pretende ser dueño exclusivo del campo, desplazando al mestizo de sus propiedades rústicas” (Caveró Cazo 1948, p. 5). El indio pasaba así de víctima a victimario. Los comentarios de Caveró Cazo parecen reflejar los inicios de un nuevo ciclo de movilizaciones y demandas campesinas por tierras que culminaría en los años 60. Simultáneamente, comenzaba la primera de las grandes olas de migración rural-urbana, afectando las ciudades serranas ya sea como destino o como punto de paso a la costa. Ante la percibida “invasión” o “cholificación” de Ayacucho ya no tenía sentido el proyecto de representar el campo en la ciudad²⁹.

Anexo: Dramas y comedias en quechua de Ayacucho³⁰

- 42 *Qisanpi sapan urpikuna* (“Palomas solitarias en su nido”) de Moisés Caveró Cazo. Drama en dos actos sobre tres hermanos huérfanos que son maltratados por un hacendado. Estreno en 1920, publicación en Caveró Cazo, s.f.
- 43 *Yana puyup intuykusqan* (“Rodeado de nubes oscuras”) de José Salvador Caveró León. Drama en dos actos sobre un joven que regresa a su casa al saber de la enfermedad de su madre viuda. Publicación en Caveró León (1938).
- 44 *Kaypi wayta, wakpi kichka* (“Aquí la flor, allá la espina”) de Moisés Caveró Cazo. Comedia en tres actos sobre un noviazgo. Estreno en 1939. Obra inédita, manuscrito no ubicado.
- 45 *Gobernadorpa justician* (“La justicia del gobernador”) de Olinda Chávez de Vivanco. Comedia en un solo acto sobre el gobernador de un pueblo y sus hijos. Estreno en 1941, publicación en Chávez de Vivanco (1954, pp. 21-31).
- 46 *Rasuhuilcap wawankuna* (“Hijos del Rasuhuilca”; título en castellano: “Sonrisas andinas”) de José Salvador Caveró León. Comedia en dos actos sobre el conflicto entre una madre y su hija adolescente. Publicación en Caveró León (1945).
- 47 *Ignorancia del indio analfabeto* de Olinda Chávez de Vivanco. Comedia de un solo acto sobre la Campaña Nacional de Alfabetización. Estreno en 1944, publicación en Chávez de Vivanco (1954, pp. 9-19).
- 48 *Ñawinchakuy* (“La alfabetización”) de Ernesto Navarro del Águila. Drama sobre la alfabetización. Estreno en 1945. Obra inédita, manuscrito no ubicado.
- 49 *Kay pacha qapaq* (“El poderoso de esta tierra”) de José Salvador Caveró León. Comedia en un solo acto sobre el gobernador de un pueblo. Publicación en Caveró León (1946, pp. 10-20).
- 50 *Aventuras de una madre* de Olinda Chávez de Vivanco. Comedia en un solo acto sobre un niño travieso. Publicación en Chávez de Vivanco (1954, pp. 1-7).
- 51 *Wakchapa muchuynin* (“El sufrimiento de los pobres”; título castellano: “Mendicidad”) de José Salvador Caveró León. Drama en dos actos sobre los sufrimientos de un anciano y su nieto huérfano. Publicación en Caveró León (1955).

BIBLIOGRAPHY

- Ángeles Caballero, C. A. (1978). *Literatura Peruana*. Tomo III. *Ayacucho*. Lima: P. L. Villanueva.
- Anónimo. (1974 [1797]). Entremés del huamanguino entre un huantino y una negra. En G. Ugarte Chamorro (Comp.), *El teatro en la independencia (piezas teatrales)* (volumen 1, pp 231-250), (Tomo XXV de la Colección Documental de la Independencia del Perú). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Alencastre, A. (1955). *Dramas y comedias del Ande*. Cusco: Editorial "Garcilaso".
- Arca Parró, A. (1944). *Censo nacional de población y ocupación 1940. Primer volumen, resúmenes generales*. Lima: Ministerio de Hacienda y Comercio - Dirección Nacional de Estadística.
- Arguedas, J. M. (1981 [1951]). Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. En J. M. Arguedas. *Formación de una cultura nacional indoamericana* (3era edición) (pp. 148-172). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bendezú, L. M. (1939). "Caipi Huayta, Huacpi Quichca" de Moisés Cavero. *Huamanga*, 27, p. 29.
- Bustamante, M. E. (1943). *Apuntes para el folklore peruano*. Ayacucho: Imp. La Miniatura.
- Cavero, R. y Cavero, R. (2007). *Retablo de memorias. Indígenas e indigenismo en Ayacucho*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- Cavero Cazo, M. (1943). Segunda parte de la conferencia leída por el Sr. Moisés C. Cavero, en la actuación cultural del 11 de julio de 1943. *Huamanga*, 55, 25-30.
- Cavero Cazo, M. (1948). La situación actual del indígena frente al mestizo. *San Ramón. Revista Mensual de Divulgación, Pedagogía y Crítica*, 1 (2), 4-8.
- Cavero Cazo, M. (1962). *Aporte a la castellanización del indígena. Obra bilingüe*. Ayacucho: Imprenta "La Región".
- Cavero Cazo, M. (s.f.). *Ccesanpi sapan urpicuna. Drama en dos actos, escrito en quechua*. Ayacucho: Tipografía de "La Voz del Centro".
- Cavero León, J. S. (1938). *Yana puyup intuicuscan. Drama quechua en dos actos*. Ayacucho: sin nombre de imprenta.
- Cavero León, J. S. (1945). *Sonrisas Andinas. Album incaico del folklorismo ayacuchano*. Ayacucho: Imprenta González.
- Cavero León, J. S. (1946). *Solozos de una quena. Ensayo literario para el folkore ayacuchano*. Ayacucho: Imprenta González.
- Cavero León, J. S. (1955). *Mendicidad. Huac-chapa muchuinin. Drama sensacional escrito en quechua y castellano*. Ayacucho: Imprenta El Pueblo.
- Cavero León, J. S. (s.f.). Entrevista inédita realizada por César Itier, Ayacucho, 2002.
- Chávez de Vivanco, O. (1954). *Teatro escolar infantil*. Ayacucho: Imprenta El Pueblo.
- Cubas, R. (2008). Catolicismo y movimiento obrero en el Perú: El caso de los Círculos Obreros Católicos (1890-1930). En F. Armas Asín (Comp.), *Políticas divinas: Religión, diversidad y política en el*

- Perú contemporáneo (pp. 229-250). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Aguero.
- Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Durston, A. (2014). Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920). *A Contracorriente*, 11(3), 218-247.
- Flores, J. J. (1933). *Huambar poetaastro acacau-tinaja*. Lima.
- Gamarra Carrillo, J. (1996). El espacio regional como pretexto: Historia y producción cultural en Ayacucho 1900-1950. En Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones (Comps.), *La tradición andina en tiempos modernos* (pp. 133-158). Osaka: National Museum of Ethnography.
- Gamarra Carrillo, J. (2007). Las veladas literario musicales como espacios de construcción de identidades en Ayacucho del siglo XX: Elementos de historia cultural regional. En *Pueblos, provincias y regiones en la historia del Perú* (pp. 817-830). Lima: Academia Nacional de la Historia.
- Glave, L. M., y Urrutia, J. (2000). Radicalismo político en elites regionales. Ayacucho 1930-1956. *Debate Agrario*, 31, 1-37.
- Hazen, D. (1974.) *The Awakening of Puno: Government Policy and the Indian Problem in Southern Peru, 1900-1955*. PhD Dissertation, Yale University.
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla: Qurichuspi (1915); T'ikahina (1934); Katacha (1930?)*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas” e Institut Français d'Études Andines.
- Itier, C. (2000). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Lima: Institut Français d'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Medina Robles, G. (1954). La castellanización y la alfabetización, bases fundamentales para la educación y la unidad nacional. *Sembrador: Órgano del Centro de Colaboración Pedagógica de la Provincia de Huamanga*, 1(1), 22-28.
- Navarro del Águila, V. (1940). El runa simi humanguino. *Huamanga*, 32, 15-21.
- Navarro del Águila, V. (1942). Una muestra del Runa Simi del Chinchaisuyo. *Waman Puma*, 5-9, p. 31.
- Parra Carreño, A. (1940). Cantos de Huamanga. *Huamanga*, 36-37, 22-27.
- Ruiz Ponce, C. (1881). *Prontuario o cartilla catequística*. Ayacucho: Imprenta Libre.
- Urrutia, J. (1994). *La diversidad huamanguina. Tres momentos en sus orígenes*. Instituto de Estudios Peruanos, Documento de Trabajo N° 57. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

NOTES

1. La investigación para este artículo contó con el apoyo del Consejo de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá (SSHRC). Felipe Tavernier y Nelson Pereyra aportaron materiales esenciales para la investigación. Nelson Pereyra también contribuyó con sus conocimientos de historia e historiografía regional. César Itier compartió los resultados inéditos de una investigación que realizó sobre el teatro ayacuchano hace algunos años. Por último, agradezco a Jorge Coronado por sus observaciones a una versión anterior del trabajo.

2. Entre los ejemplos más destacados están las revistas *Huamanga* (Ayacucho); *Boletín Titikaka* (Puno); *Runa Soncco* (Juliaca); y *Waman Puma* (Cuzco).
3. Vale la pena enfatizar que este estudio se limita a obras escritas, representadas y publicadas en la ciudad de Ayacucho, ya que también hubo teatro quechua en Huanta, y quizás también en otros pueblos del departamento de Ayacucho. No he incluido en este estudio a los dramaturgos huantinos (el mejor conocido de los cuales era Artemio Huilca Galindo) porque Huanta, a pesar de su cercanía geográfica a la ciudad de Ayacucho, era un centro literario con características propias (ver Itier 2000, pp. 89-90).
4. Hablando del teatro quechua cusqueño, Itier nota que “el canon de la literatura peruana del siglo XX... ignora el teatro quechua moderno”. Como explicación, apunta al hecho de que se trata en su mayoría de textos inéditos, pero también indica que el conocimiento del quechua es raro entre los especialistas en literatura peruana (Itier 2000, p. 90). Este segundo factor sería el más relevante para explicar el olvido casi total del teatro quechua ayacuchano, ya que buena parte de esta producción fue publicada, pero sin traducción al castellano en casi todos los casos (y, ciertamente, en ediciones frágiles y de corto tiraje). Itier ha señalado la importancia de la producción ayacuchana (2000, p. 90), y algunas obras son mencionadas por César Ángeles Caballero en un recuento de la literatura ayacuchana (Ángeles Caballero 1978, pp. 68-69).
5. Por razones de consistencia escribo los títulos de las obras con el alfabeto quechua actual. Sin embargo, mantengo la ortografía original en las citas.
6. El censo no entrega información lingüística para ciudades, pero sí para provincias (Arca Parró 1944, pp. 159-160), y se puede asumir que los habitantes monolingües castellanos de la provincia de Huamanga vivían en la ciudad de Ayacucho. También hay que compensar por el hecho de que la información lingüística sólo corresponde a la población mayor de 5 años, que calculo en un 85% (Arca Parró 1944, 67).
7. Ministerio de Instrucción. Informaciones sobre la Segunda Enseñanza. Volumen I. Lima, 1906, pp. 533-540, Archivo General de la Nación, Impresos H-6-0377.
8. Para ejemplos tempranos de esta variante escrita ver Anónimo (1974 [1797]) y Ruiz Ponce (1881). Su rasgo ortográfico más característico es el uso consistente de *cc* para la consonante posvelar /q/ (Navarro del Águila 1940, p. 20). Por ejemplo, /wíqi/ (lágrima) se escribía *huecce* o *huicci*. En los años 40 se desarrollaron debates en torno a la representación de /q/ (por ejemplo, Bustamante 1943, pp. 176-177) y comenzaron a introducirse algunas de las grafías nuevas como /w/. Sin embargo, se mantuvo la ortografía tradicional ayacuchana en casi todo el corpus teatral del siglo XX.
9. Navarro del Águila debió haber escrito *wawa simi* (lengua infantil o tierna), pero la grafía *w* era todavía inusual en Ayacucho, donde se escribía *huahua*.
10. Cabe mencionar que a comienzos de los años 40 Víctor Navarro del Águila, que vivía en el Cusco junto con muchos otros intelectuales ayacuchanos, dirigió la importante revista *Waman Puma*. Esta revista tenía una orientación política mucho más radical que *Huamanga* y una proyección internacional, pero mantuvo un diálogo con los miembros del Centro Cultural Ayacucho.
11. La información biográfica sobre Cavero Cazo proviene principalmente de Cavero y Cavero (2007). Datos adicionales fueron proporcionados por Nelson Pereyra.
12. Doy los títulos de las obras con la ortografía quechua actual, pero al citarlas mantengo la ortografía original.
13. “Sesión de extraordinaria solemnidad en honor al autor del drama *Kesampi sapan urpicuna*”, *La Hormiga*, 30/11/1920, p. 4-6.
14. Itier menciona un sainete bilingüe inédito de José Lucas Caparó Muñiz fechado en 1896 y que se ambientaba en el presente (Itier 2000, p. 25). Las primeras obras de Inocencio Mamani, que retratan al campesinado puneño, datan de fines de la década de 1920 (ver Durston 2014).

15. "Sesión de extraordinaria solemnidad en honor al autor del drama Kesampi sapan urpicuna", *La Hormiga*, 30/11/1920, p. 6.
16. En marzo de 1942 hubo por lo menos dos representaciones en veladas realizadas en el convento de San Francisco para recaudar fondos para la reconstrucción de una iglesia ("La velada teatral, pro-reconstrucción del templo de San Juan Bautista," *El Pueblo. Publicación Quincenal* 14/3/1942 p 6). Ver también Cavero Cazo 1943, pp. 26-27.
17. Los datos biográficos sobre Cavero León fueron proporcionados por Nelson Pereyra. Agradezco a César Itier por haberme permitido usar los apuntes de una entrevista que realizó con Cavero León en 2002.
18. La traducción proviene del texto original, que es bilingüe.
19. La *qachwa* es una danza agrícola.
20. Se estrenó en una matiné el 27 de julio de 1944 en la Escuela Sucre (*Boletín Pedagógico*, 15/8/1944, p. 2).
21. "Diálogo sobre la alfabetización", *Boletín Pedagógico*, 30/6/1945, p. 2.
22. *Boletín Pedagógico*, 15/7/1945, p. 2.
23. En quechua se usa la expresión "tener ojos" para la habilidad de leer.
24. El paralelismo es uno de los recursos poéticos más comunes en el quechua: una frase u oración es sucedida por otra muy similar en su sintaxis y contenido.
25. Por ejemplo, el parlamento final parece tomado de un huayno por su uso del sol y la luna como interlocutores y por su uso del paralelismo (Cavero Cazo s.f., p. 23).
26. En castellano en el original.
27. *El Estandarte Católico*, 30/10/1938, p 4.
28. Itier nota que el interés por el teatro quechua en el Cusco ya había entrado en decadencia en los años 30, poniendo como fecha límite la de 1940 (2000, pp. 84-85).
29. Jeffrey Gamarra sitúa la decadencia de las veladas en esta misma época, aludiendo a factores similares: "El formalismo de la velada, así como sus mecanismos de exclusión, ya no eran funcionales a una ciudad que empezó a transformarse. Las demandas culturales de los nuevos sectores conformados por los "cholos" migrantes que volvían a la ciudad no correspondían con los productos ofrecidos en las veladas". La desaparición definitiva de las veladas ocurrió en los años 60 tras el establecimiento de la UNSCH: "Los intelectuales locales se vieron relegados frente al arrollador avance de la universidad y sus profesores premunidos de nuevas ideologías y conceptos de transformación radical" (Gamarra Carrillo 2007, pp. 828-829).
30. Esta lista presenta información básica sobre las obras de teatro en quechua escritas en Ayacucho durante el siglo XX de las que tengo noticia (las referencias pueden encontrarse en las partes correspondientes del artículo). Aparecen en orden cronológico de estreno o (si no se conoce la fecha del estreno) de publicación. Dos de estas obras (Kaypi wayta, wakpi kichka y Ñawinchakuy) no se publicaron y no he podido ubicar manuscritos, pero se conoce la fecha de estreno y alguna información general. Es posible que el convento de San Francisco y otras instituciones eclesiásticas de Ayacucho tengan manuscritos de estas y otras obras.

ABSTRACTS

From 1920 to the 1950s plays in Quechua were written, performed and published in the city of Ayacucho, Peru. They constitute an important but little known corpus of dramas and comedies

whose characters are peasants from the surrounding areas. This article offers a first description of this corpus and examines its themes and language. It is shown that Ayacucho's Quechua theater was directed at the bilingual urban population, especially schoolchildren, and that the playwrights sought to educate them about the situation of the indigenous peasantry.

Entre 1920 y la década de 1950 se escribían, representaban y publicaban obras de teatro en quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú. Estas obras conforman un corpus importante pero poco conocido de dramas y comedias cuyos protagonistas son campesinos de la zona rural circundante. Este artículo ofrece una primera descripción de este corpus, examinando su temática y su lenguaje. Se demuestra que el teatro quechua ayacuchano estaba dirigido a la población bilingüe urbana, en especial a los escolares, a quienes los dramaturgos ayacuchanos buscaban educar sobre la "situación del indio".

INDEX

Keywords: Quechua literature, Regionalism, Indigenismo

Palabras claves: Literatura en quechua, Perú, Regionalismo

AUTHOR

ALAN DURSTON

York University, Canadá

Correo electrónico: durston@yorku.ca