

---

**EL CICLO FINAL DE LA REBELIÓN DE TUPAC-AMARU EN  
RECREACIÓN DRAMÁTICA:  
TUNGASUKA DE BERNARDO CANAL-FEIJÓO**

O ciclo final da rebelião de Tupac-Amaru em recreação dramática:

*Tungasuka* de Bernardo Canal-Feijóo

The final stage of Tupac Amaru's dramatically recreated rebellion:

Bernardo Canal Feijóo's *Tungasuka*

María del Carmen Tacconi<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Tungasuka* de B. Canal-Feijóo é um drama destinado a iluminar alguns clichês pouco fundamentados que se ligam com a verdade histórica da rebelião de Tupac-Amaru. Primeiramente, é uma recriação que se destina a destacar que essa manifestação não foi uma manifestação única e homogênea, um projeto de um chefe único. Por outro lado, foi criada com o objetivo de realçar que não foi um movimento puramente indígena, mas juntou índios, mestiços e crioulos. Em terceiro lugar, está fundamentada em fontes documentais que registram em detalhe a pluralidade de variantes da mesma causa de rebelião generalizada: a opressão do império espanhol levado ao seu limite extremo na forma de contribuição econômica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Recreação; Revisão historiográfica; Movimento inclusivo; Causalidade.

**ABSTRACT:** B. Canal Feijóo's *Tungasuka* is a drama devoted to throw light on some insufficiently founded common places being linked to the historical truth of Tupac Amaru's rebellion. Firstly, it is a recreation destined to prove that it was neither a unique and homogeneous manifestation nor a project of only one chief. Secondly, it was created for the purpose of highlighting the fact that it was not an exclusively indigenous movement, but it grouped Aborigines, Mestizos and Creoles. Thirdly, it was based on documentary sources that record in detail the plurality of variants from the same cause of generalized rebelliousness: the Spanish Empire's oppression taken to its extreme limit in the form of economic exaction.

**KEY WORDS:** Recreation; Historiographic revision; Inclusive movement; Causality.

**RESUMEN:** *Tungasuka* de B. Canal-Feijóo es un drama destinado a echar luz sobre algunos lugares comunes insuficientemente fundados que se vinculan con la verdad histórica de la rebelión de Tupac-Amaru. En primer término, es una recreación destinada a poner en evidencia que no fue una manifestación única y homogénea, proyecto de un solo jefe. En segundo lugar, fue creada con el propósito de destacar que no fue un movimiento exclusivamente indígena, sino que unió a indios, mestizos y criollos. En tercer lugar, estuvo fundada en fuentes documentales que registran en pormenor la pluralidad de variantes de una misma causa de rebeldía generalizada: la opresión del imperio español llevada a su extremo límite en la forma de exacción económica.

**PALABRAS CLAVE:** Recreación; Revisión historiográfica; Movimento inclusivo; Causalidad.

---

<sup>1</sup> Doctora, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.

La rebelión de Tupac-Amaru constituyó la culminación de un proceso sostenido de sublevaciones indígenas. Este fenómeno de características revolucionarias que alcanzó inédita envergadura no surgió de una única causa ni de abstractos ideales de libertad: fue la reacción de un pueblo – quizás deba decirse de muchos pueblos – ante situaciones ya imposibles de soportar, cuyos reclamos y cuyas quejas chocaban con la sordera y la ceguera de las autoridades virreinales y metropolitanas.

Una cadena de sublevaciones previas a la explosión del movimiento de Tupac-Amaru da cuenta de la gravedad de la situación que había generado en el Alto y Bajo Perú la explotación de los pueblos indígenas por parte del imperio español. La enumeración escueta de esas sublevaciones ofrece una idea cabal de lo que significaron como conjunto; todas están acreditadas en documentación confiable: la de 1750 de Lima; la de mediados de 1776 de Huamey, que llevó a la muerte al Corregidor don Jerónimo Sagasti; los tumultos de Urubamba, en los que salvó la vida el Corregidor porque huyó; la sublevación de la provincia de Huamalíes, donde el Corregidor también logró huir; la sublevación del pueblo de Yungay contra el Receptor de Alcabalas; los tumultos de Haylas y el levantamiento de Arequipa, este último especialmente grave (CORNEJO BOURNONCLE, 1949, p. 55-57); no sólo por el número de sublevados sino también por la violencia de los pasquines que se difundían y por los excesos que se cometían en las noches por obra de disfrazados que actuaban en conjunto. En base a esta situación histórica Canal-Feijoó introduce enmascarados en su tragedia.

A este aporte agregamos dos rebeliones de 1730 en la región surandina: la primera, en Cochabamba, se produjo el 29 y el 30 de noviembre; la segunda, en Cotabambas (Cuzco), el 13 de diciembre en vísperas de la celebración de San Martín, el patrono del pueblo. En oportunidad de fiestas religiosas se reunía con naturalidad una concurrencia abundante; de allí que varias de las rebeliones se llevaron a cabo en coincidencia o en vísperas de estas celebraciones. Los levantamientos de Cochabamba y Cotabambas fueron provocados por el aumento de la cuota de mitayos (O'PHELAN GODOY, 1988, p. 94-101).

En 1739 la rebelión de Oruro, encabezada por el criollo Juan Vélez de Córdova (“que decía ser nieto del rey Inga y tenía dispuesto alzarse y coronarse en Cusco y levantarse contra los españoles”)<sup>2</sup>, fue el primer intento de establecer una alianza entre criollos, indios y mestizos y, más aún, de concertar un esfuerzo para lograr la igualdad entre los diferentes grupos étnicos. Juan Vélez de Córdova difundió un manifiesto que puede ser

---

<sup>2</sup> Conservamos la ortografía del siglo en que fue escrito el texto.

considerado como el primer programa político del siglo XVIII. En diversos aspectos puede considerarse que ha inspirado el proyecto del mismo Tupac-Amaru, porque en varios puntos coincide con las proclamas del cacique de Tungasuka, de la provincia de Tinta. Producen profundo impacto en el lector algunos conceptos de este manifiesto de 1739: "... fuera de pagar tan crecidos tributos anualmente los precisan que concurran a mirar a los minerales de Potosí y Huancavélica [...] nos chupan la sangre dejándonos tan desustanciados que sólo queda la boca para quejarnos [...]” (O'PHELAN GODOY, 1988, p. 104-105).

Son diversos los errores de percepción del contexto que cometieron los españoles; uno, que acarrea consecuencias importantes, es el de no haber sabido interpretar el profundo significado de la gestión de José Gabriel Condorcanqui cuando solicitó y logró el reconocimiento de su condición de heredero de los Incas por la vía de su linaje. Puede inferirse que interpretaron ese gesto como una necesidad de acreditar linaje prestigioso sin otro objetivo que el halago de la vanidad, como una aspiración semejante a la de la generalidad de los españoles de su tiempo –venidos a América o no–, que fundaron en la fama de sus ancestros su importancia personal. Los funcionarios coloniales no sospecharon siquiera que detrás de la solicitud de este reconocimiento de linaje existía un proyecto muy abarcador y muy ambicioso, destinado a cambiar la historia misma del imperio colonial.

No sólo los españoles cometieron errores de percepción; también lo hizo José Gabriel Condorcanqui cuando ya como Tupac-Amaru y como jefe de la rebelión fue responsable del aplastante triunfo sobre los españoles, en la batalla de Sangará, como primer éxito en pos de sus metas. Creyó que podía ser reconocido ese triunfo y gestionar el cambio por la vía diplomática; sólo consiguió darles tiempo a los españoles para que organicen un ataque decisivo, que sería la ruina del proyecto liberador.

#### EL CACIQUE MÁS FAMOSO: SUS RAÍCES Y SU TRAYECTORIA.

Tupac-Amaru ha quedado para la memoria colectiva andina como un heroico rebelde que fue sacrificado por el poder imperial español como castigo por su lucha por la libertad y la justicia para la población indígena. En rigor, su figura y su historia han tenido una complejidad mayor que esta representación reductora y corresponde hacer justicia a esa complejidad para poder comprender los sentidos profundos del texto dramático de Bernardo Canal-Feijóo.

El linaje al que pertenecía Tupac-Amaru abrió el camino para que cumpliera la trayectoria heroica que eligió vivir. Pertenecía a la abundante descendencia de los Incas, monarcas de prestigio y poder indiscutibles por las

raíces míticas de su origen: fueron considerados “hijos del Sol” y, por tanto, asumían jerarquía religiosa. Además del constituyente sacral, habían consolidado su liderazgo a partir de una prolongada labor civilizadora.

Aquel cacique que se haría famoso como Tupac-Amaru había nacido en Tungasuka, territorio que integraba los dominios de su padre, el 19 de marzo de 1740 o 1741. Era el segundo hijo legítimo del cacique Miguel Condorcanqui y de doña Rosa Noguera. Descendía en línea directa de doña Juana Pilcohuaco, hija del último Inca, Tupac-Amaru I, ajusticiado por el virrey Francisco Álvarez de Toledo, en septiembre de 1572 en la Plaza Mayor de Cuzco.

La legitimidad de su sangre inca estaba oficialmente reconocida desde 1609 a través de trámites que la estructura administrativa española había establecido. Esa legitimidad había sido ratificada por sucesivos virreyes que habían gobernado desde Lima, capital del virreinato de Nueva Castilla, y por corregidores de Cuzco y de la provincia de Tinta, designación española del territorio del cacique Condorcanqui, padre. Los nombres quechuas que identificaban esas tierras fueron Pampamarca, Surimana y Tungasuka (VALCÁRCEL, 1947, p.21-22). Tupac-Amaru II, el nombre que había elegido en homenaje a su ascendiente Inca –y, asimismo, como marca indeleble de su identidad–, llegado a la condición de cacique después de la muerte de su padre se había encargado de hacer reconocer oficialmente su linaje aristocrático, impulsado por un ambicioso proyecto libertador.

El futuro cacique había sido bautizado con el nombre de José Gabriel Condorcanqui (este apellido era el que le otorgaba el derecho al cacicazgo y no el ascendiente inca, curiosamente). Se había educado en el Colegio San Francisco de Borja, en el Cuzco, fundado por los jesuitas en 1621 y sostenido por la Orden hasta su expulsión en 1767. Este colegio estaba destinado a educar a los hijos de los caciques y de los linajes nobles entre los indígenas; también incluía a los hijos de criollos notorios. Boleslao Lewin, el historiador polaco-argentino, señala que quienes lo conocieron, aún sus acérrimos enemigos, reconocían en Condorcanqui una amplia cultura; por eso expone una conjetura: quizás Tupac-Amaru habría frecuentado también las aulas del Colegio Superior para indios nobles y caciques en Lima. El distinguido americanista Markham rescata un testimonio significativo según el cual el líder cuzqueño “leía el latín con facilidad, hablaba el castellano correctamente y su idioma nativo (el quechua), con singular gracia” (LEWIN, 1943, p. 182).

Por los ámbitos en los que se había educado, podemos aceptar que José Gabriel Condorcanqui había asimilado con naturalidad la fe católica y el Derecho Indiano. A partir de ese aprendizaje, Condorcanqui creyó que sería posible cumplir su proyecto libertador en forma pacífica por la vía de las gestiones judiciales y siguió ese camino durante varios años. Sus reclamos se

dirigían a lograr la vigencia del respeto a los derechos y libertades que la legislación española reconocía a los indios, a aliviar la presión tributaria que se hacía cada vez más asfixiante sobre la población americana y especialmente sobre los pueblos indígenas y a liberar de manera definitiva a los indios de su territorio del mortificante servicio de la mita de Potosí.

El principal motivo de preocupación y de sufrimiento de los pobladores originarios de los territorios de Tinta y alrededores fue la obligación de cumplir la mita en las lejanas minas de Potosí: el traslado a pie a tan enorme distancia, el deterioro de la salud que este esfuerzo producía y la insalubridad del trabajo específico en las minas constituían los argumentos fundamentales de las gestiones de supresión de este servicio insoslayable hasta entonces. Este trámite llevó a Tupac-Amaru a Lima a mediados de 1777. Citas constantes de la legislación vigente respaldaban los documentos de su solicitud. Las perseverantes gestiones fracasaron de manera definitiva con la intervención del Visitador Areche (hoy lo llamaríamos “inspector”), que dictaminó en contra de las solicitudes del cacique (VALCÁRCEL, 1947, p. 29-31). Este fracaso gestaría el camino de la rebelión.

La decepción del líder cuzqueño no podía causar sorpresa en su tiempo: la distancia entre el gobierno metropolitano de Madrid y los enormes territorios de las colonias habían permitido instalar una generalizada corrupción. El Derecho Indiano instituía normas de equidad y justicia para la población indígena (más que para la población criolla que también se sentía excluida en el reconocimiento de sus derechos) pero esas normas no alcanzaban a tener vigencia. Este es el motivo por el cual las gestiones del cacique cuzqueño no tuvieron resultado positivo y generaron su lucha armada.

Hemos señalado que la imagen de Tupac-Amaru se asocia de preferencia, sino exclusivamente, con la liberación de los indios. Sin embargo corresponde ampliar esta referencia con precisiones fidedignas y documentales. Los españoles, con el interés de configurar una imagen menos carismática del líder Condorcanqui se habían empeñado en difundir la idea de que su lucha se proponía sólo la liberación de las personas de su raza; sin embargo, el proyecto liberador del cacique incluía a todos los nacidos en el suelo americano, sin distinción: a los mestizos, a los criollos y a todos los llamados “españoles americanos” (es decir hijos de españoles nacidos en América). (LEWIN, 1943, p. 189). Al respecto resulta muy ilustrativo un edicto emitido por Tupac-Amaru el 23 de diciembre de 1780. Se justifica la extensión de la cita por la riqueza de la información que proporciona, por el énfasis de la prosa del cacique y por la vertiente afectiva que pone de manifiesto en favor de los criollos. El texto es el siguiente:

“Don José Gabriel Tupac-Amaru, Indio de sangre real y tronco principal:

‘—Hago saber a los paisanos criollos moradores de Chichas y sus inmediaciones, que viendo el yugo fuerte que nos oprime con tanto pecho, y la tiranía de los que corren con este cargo (el de corregidor), sin tener consideración de nuestras desdichas y exasperado de ellas, y de su impiedad, he determinado sacudir el yugo insoportable, y contener el mal gobierno que experimentamos de los jefes que componen estos cuerpos: por cuyo motivo murió en público cadalso el corregidor de la provincia de Tinta, a cuya defensa vinieron a ella de la ciudad de Cuzco, arrastrando a mis amados criollos, quienes pagaron con sus vidas su audacia y atrevimiento [...] Todo lo cual, mirado con el más maduro acuerdo, y que esta pretensión no se opone en lo más leve a nuestra sagrada religión católica, sino sólo a suprimir tanto desorden [...] para el amparo, protección y conservación de los españoles criollos, de los mestizos, zambos e indios, y su tranquilidad, por ser todos paisanos y compatriotas, como nacidos en nuestras tierras [...]’”. (LEWIN, 1943, p. 189-190)

No resultó fácil, sin embargo, para Tupac-Amaru imponer a los suyos esta confraternidad generalizada entre americanos; parte de la población indígena rechazaba a los europeos blancos tanto como a los criollos muchos de los cuales vivían al servicio de los realistas.

La educación que José Gabriel Condorcanqui había recibido en el colegio San Francisco de Borja y la profunda influencia que había ejercido en él el Dr. Rodríguez, el cura de Yanacoa (nacido en Guayaquil) durante sus primeros años generaron en el futuro cacique los sentimientos de confraternidad con los que llamaba a sus compatriotas y su necesidad insoslayable de justicia; ambos sentimientos hacen de Tupac-Amaru un personaje singular. Puede concebirse que había asimilado de la presencia española en América el aporte positivo de la cultura europea (los conceptos de confraternidad, de cuidado del otro, de justicia, de legalidad y de derechos de las personas); pero los abusos que la corrupción y la avidez de los funcionarios coloniales unidos a la presión explotadora del sistema imperial mostraban la otra cara de la presencia española en América y esa resultaba ya una realidad genocida.

Fracasada la búsqueda de justicia por la vía de los organismos del Estado imperial, Tupac-Amaru inició la sublevación que lo impondría de manera definitiva en la memoria histórica y, al mismo tiempo, dejaría indeleble la marca de los extremos a los que puede llegar el ejercicio del

poder sin límites y de la crueldad inhumana lisa y llana. En esta trayectoria heroica corresponde reconocer en la lucha del cacique la colaboración de su esposa, Micaela Tambohuacso (OLIVA DE COLL, 1976, p. 227-228), que tiene una importante participación en la tragedia de Bernardo Canal-Feijó.

Respecto a la cuestión de la amplitud o la limitación de la población que Tupac-Amaru se proponía liberar, no ha habido acuerdo generalizado a lo largo del tiempo. A la limitación interesada que los españoles se ocuparon de establecer durante la vida misma del cacique, corresponde agregar otras miradas. Con posterioridad a su vida, las apreciaciones han resultado dispares: para algunos autores, como Carlos Contreras y María Luisa Soux, la de Tupac-Amaru fue una “rebelión de carácter étnico y campesino” (PALACIOS, 2010, p. 252); para Boleslao Lewin, que transcribe documentos en apoyo de su postulación, una rebelión para liberar a los americanos sin distinción de raza; Sergio Serulnikov, en cambio, señala la diversidad de interpretaciones de la rebelión según ideologías e intereses de la época (SERULNIKOV, 2010, p. 13-25).

#### LA SUPERFICIE TEXTUAL DE *TUNGASUKA*

En el análisis de la superficie textual atendemos en primer lugar los paratextos.

El título de la tragedia *Tungasuka* corresponde al nombre quechua del lugar que fuera asiento del cacicazgo de Condorcanqui Tupac-Amaru. En la estricta economía del título, este nombre guarda una importante energía connotativa que concentra sugerencias de un espacio preciso, con identidad geofísica y cultural; por este camino concede perfil de singularidad a un texto que guarda parentesco con otros dramas históricos de la producción argentina, cuyos autores han preferido titularlos con el nombre de los protagonistas del pasado que recrean: *Tupac-Amaru* (1974) de David Viñas y *Atahualpa* (1897) de Nicolás Granada.

El segundo paratexto, que repite en su encabezado el título de la obra, se plantea como una presentación general de la acción dramática y como un registro, para la Historia del Teatro Argentino como espectáculo, de quienes tuvieron a su cargo la representación y la puesta en escena en el momento del estreno, en 1963.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>El elenco que estrenó *Tungasuka* el 14 de agosto de 1963 en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires estaba integrado por artistas que han quedado en la memoria del teatro argentino de la que podemos llamar la “Segunda Época de Oro del Teatro Nacional”: Francisco Petrone, María Rosa Gallo, Perla Santalla, Bernardo Perrone, Eduardo Muñoz, entre otros. Dirigió Francisco Petrone. El que hemos llamado segundo paratexto registra

Esta presentación anuncia una “Tragedia americana en tres jornadas”. El gentilicio cobra énfasis privilegiado como prolepsis, porque crea expectativas sobre la perspectiva desde la que el dramaturgo va a desarrollar la que se muestra como una isotopía semántica. El término “jornadas” impone a la caracterización un cierto sabor de Siglo de Oro; sin embargo, Canal-Feijó se inscribe en la tradición literaria del teatro con gestos de personal libertad.

La obra está dedicada “a la memoria del noble actor argentino Francisco Petrone”. Es decir, la dedicatoria corresponde al momento de la publicación y no al del estreno. Esta dedicatoria marca la vinculación cierta del autor histórico del texto con el ámbito del espectáculo teatral a través de una figura altamente representativa de toda una época. Esta vinculación pone de relieve la concepción de la tragedia como espectáculo, como puede observarse también en la presencia de enmascarados, emponchados, baile aborígen, alternancia de prosa y verso (el verso presente en los “pasquines” recitados por los personajes que se incorporan a la acción dramática y que tienen la condición de documentos auténticos), inclusión de segmentos breves en quechua, discriminaciones étnico-sociales por la vestimenta, sonidos diversos (campanas, ruidos de martillos del taller de los plateros y silbidos que tienen el carácter de “santos y señas”), todos efectos destinados a la construcción visual y auditiva de la representación dramática en escenario.

El cuerpo textual de la tragedia desarrolla una acción compleja y, sin embargo, ágil; implica numerosos personajes, espacios diversos y distanciados entre sí y un conflicto de alternativas gradualmente más penosas cada vez, que pone en evidencia hasta qué punto la complejidad del proceso histórico de la rebelión de Tupac-Amaru se hizo propicia a las simplificaciones reductoras de sentido.

El cuerpo textual de *Tungasuka* está estructurado en tres “Jornadas” (término que el autor ha preferido al más corriente de “Actos”). Como hemos referido, Canal-Feijó se ha tomado algunas libertades formales respecto a paratextos y didascalias. No ha dado título a las “Jornadas”, pero sí a cada una de las escenas que a menudo encapsulan el desarrollo de un episodio o de una situación. Por la complejidad de la acción dramática estos paratextos interiores cumplen con eficacia una función orientadora del lector.

Las didascalias presentan una particularidad: incorporan citas documentales que a veces tienen extensión inesperada; sin embargo no resultan inoportunas sino iluminadoras de los diálogos subsiguientes. Ilustrativo de lo que decimos es un segmento de la didascalia más extensa de

---

los nombres y las precisiones históricas precitados y, asimismo, los nombres de escenógrafo, “comentarista musical”, figurines, coreógrafo y vestuarista.



la Escena Segunda de la Jornada I que se titula “La audiencia interrumpida”, cuando dice con referencia a Tupac-Amaru:

[...] Un documento de la época lo describe de este modo: “[...] muy blanco para indio, pero poco para español; tenía majestad en el semblante, y su severidad natural pocas veces se explicaba con la risa. Parecía que aquella alma se hallaba de continuo retirada en su propio seno – si puede hablarse de esta suerte – y siempre ocupada en graves asuntos. No era fácil a confiar su pecho, ni ambicioso a escudriñar los ajenos; tenía talento, pero no siempre bien dirigido; era hombre franco y agradable con sus amigos; sufría, pero no con exceso, y malograba las ocasiones de venganza. [...]”. (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 21)

Boleslao Lewin cita este texto, que es parte de un retrato más extenso, como “opinión proveniente del campo español”; menciona como fuente la *Revista de Archivo y Biblioteca Nacionales del Perú* (Año III, Volumen V, p.158) (LEWIN, 1943, p. 184 y p. 186).

Los procedimientos de la síntesis y de la sugerencia constituyen una marca identificatoria de la elaboración del cuerpo textual de *Tungasuka*. La primera y más acusada manifestación de la síntesis es la representación en figura de metonimia de las múltiples sublevaciones indígenas que precedieron a la frustrada revolución de Tupac-Amaru: la serie de sublevaciones está significada en el texto por una sola y es la que se conoce como “el Motín de los Plateros”.

Este motín, que ocurrió en la ciudad de Cuzco, representa en esta oportunidad la cadena de sublevaciones que se efectuaron en distintos pueblos, unas veces sucesiva y otras veces simultáneamente; a algunas de ellas nos hemos referido con anterioridad. Podemos preguntarnos por qué razones Canal-Feijoó privilegió este antes que los demás motines. Inferimos una serie de motivos. En primer término, la proximidad temporal entre esta sublevación de artesanos plateros (hubo otras del mismo gremio, poderoso en su tiempo) y el inicio del levantamiento de Tupac-Amaru.

En segundo lugar, porque los líderes de los plateros habían constituido un grupo muy representativo a nivel regional, mucho más allá de los límites locales; contaban con fuerza de combate y preparación digna de ser tenida en cuenta. En tercer lugar, por los vínculos de algunos de los líderes con la Iglesia, no explicitados en el primer momento pero consignados después y, en cuarto término, por los lazos de parentesco entre uno de los caciques y otro que, aunque ajeno al grupo, era figura de trascendencia: el cacique Unzueta, Kuraka de Taray. Este lazo familiar dará lugar a una

situación crítica y de máxima tensión más adelante. La concentración de atributos significativos en los miembros del grupo de amotinados opera en función de la síntesis para el juego de las representaciones metafórico-simbólicas, rasgo básico de esta acción dramática e insoslayable en una trama compleja como la de *Tungasuka*.

En la superficie textual de esta tragedia observamos dos tipos de escenas: las que podemos llamar de acción y movilización y las de debate. Se trata de dos tipos mutuamente complementarios de diálogo que cumplen la función de poner en contraste los personajes que se manifiestan por sus acciones y los personajes que preferentemente intervienen por su discurso de mando o de ideología. La escena que se titula “Pasquines” y se desarrolla en el “El Retablón de Baldomir”, sobre la Plaza de Armas de Cuzco (Jornada I, Escena I, p. 7-17) ilustra cabalmente el tipo de escena de acción y movilización. Cuando han cesado los repiques de campanas, los redobles de tambores y el estruendo de las bombas que lo anuncian, el pregonero encargado de hacerlo lee un bando. Este bando da a conocer a la población que Inglaterra ha declarado la guerra a España y que será necesario apoyar al Rey. Los presentes lo interpretan cabalmente: habrá nuevos impuestos. El anuncio provoca inmediata reacción: desplazamiento de los presentes en escena, exclamaciones, gritos, expresiones de impaciencia, grupos que se desconcentran quejosos y el recitado de los “pasquines” que el pueblo ya ha aprendido de memoria.

Del conjunto de los personajes sólo tienen identidad los conspiradores; el resto es anónimo y aparecen nombrados como “uno”, “el otro”, “el vecino severo”, “alguien”, “el vecino grave”, etcétera, como representativos del común miembro de la colectividad. La escena termina con un gesto violento de Farfán, uno de los conspiradores, figura histórica; arranca el texto del bando que el pregonero había pegado en el poste y lo destroza.

Son varias las escenas que hemos llamado “de debate” en las cuales se discuten posiciones legales, de gobierno, de poder o de reclamo. El diálogo se hace siempre argumentativo. En estas escenas de debate se percibe con nitidez uno de los temas isotópicos de *Tungasuka*: la mezcla interesada de los conceptos y de los ámbitos de lo sagrado y de lo profano al servicio de intereses profanos, políticos o personales.

Un ejemplo magnífico de estos debates se ofrece en la Escena VII de la Jornada I que se titula “La verdad desnuda” (p. 63-75). En ella discuten el Obispo Moscoso, defensor de la causa indígena y miembro del Tribunal Eclesiástico y el Corregidor Inclán Valdez, representante de los intereses españoles y funcionario de plenos poderes. La discusión, que ya había alcanzado tonos de violencia que incluyeron la blasfemia (“Distrájose Dios

[...]), llega a su punto máximo de tensión cuando intenta hacer entender al Obispo, que es criollo, cuán inferiores a los españoles son los criollos.

—¡Distrájose Dios en hacerles (a las criaturas) de toda especie! ¡Sea entonces cada uno lo que es, mas no pretenda escudarse en dignidades de rango quien no sea capaz de mantener el rango a alturas de dignidad! (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 70)

[...] —Pero ¿adónde podréis llegar? También vos, a... Tungasuka? ¡Permitidme reir a carcajadas! ¡Sois criollos, señor Obispo! ¡Sois criollos! (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 71)

La propia carencia de razones ha irritado al extremo al Corregidor, que ha acudido a argumentos “ad hominem” porque carece de argumentos “ad rem”. Su oponente, el Obispo Moscoso, con gran dominio de la situación, responde:

—No he de contestar sino lo que algo importa en la confusa incontinencia del lenguaje del señor Corregidor. Le comprendo perfectamente. Sé que hay razones de la soberbia, la codicia y la impaciencia [...]. Soy un humilde siervo de la Iglesia de Cristo, mi único Señor [...]. Y soy criollo, sí, y así estoy en esta ‘tierra, mi tierra’ [...]”. “Vuestra merced, en cambio, señor Corregidor, es europeo, y no está aquí en su tierra, ni puede estar en la tierra; y es nada más que un Corregidor, esto es, un presuntuoso servidor de un cargo temporal y caducible [...]. (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 71)

Ha brotado la conciencia de americanidad con firmeza y el Obispo ha remarcado los significados de estar en su propia tierra (“mi tierra”, dice) y, además, “en la tierra”, expresión cargada de sugerencias que apuntan a la renuncia a los intereses personales por el servicio a los otros, a la contemplación y la valoración del universo y de las raíces identitarias de una cultura, en tanto que “otros” han privilegiado disvalores, con el sentido que hoy llamamos “pragmático”.

El Obispo Moscoso, figura histórica, ha demostrado en los registros documentales que defendió la causa indígena y americana hasta el momento en que los indios iniciaron una escalada de violencia que terminó con la vida del Comendador Arriaga. Este cambio ha sido interpretado en la historiografía y en la tragedia de Canal-Feijoó como una traición. Sin embargo, arriesgó su vida mientras defendía la causa de Tupac-Amaru.

Discriminar los momentos del ciclo dramático de *Tungasuka* nos permite valorar la coherencia del desarrollo de una trama compleja en la que se establece una articulación de sentido y de causalidades entre el ciclo de las sublevaciones indígenas y la gesta heroica de Tupac-Amaru. La calidad estética con la cual Bernardo Canal-Feijóo ha logrado interpretar y recrear esta etapa del pasado previo a las luchas independentistas pone en evidencia que esta tragedia de fuente histórica es una de las obras más importantes de la producción dramática argentina.

*La contextualización.* El primer momento del ciclo dramático corresponde a la contextualización. En *Tungasuka* se cumple en la Escena I de la Jornada I a través de una didascalía en el comienzo de la escena y de la intervención de un personaje en su cierre. Esa didascalía inicial señala: “Un día de 1780. [...] Estamos en Cuzco. La gente se ha volcado a la Plaza de Armas [...] para escuchar la lectura de un bando” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p.7). En el final, un personaje hace presente “¡Estamos en Cuaresma!” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p.17)

Con el apoyo de las didascalías que ofrecen una eficiente presentación del contexto el lector-receptor puede imaginar sin dificultad la representación efectiva en escenario. Con la intervención de instrumentos que producen sonidos sostenidos y con la coloquialidad de la lengua añeja de los “pasquines” el espectáculo teatral adquiere una dinámica vitalidad.

El bando, los pasquines que dan título a la escena y la reacción de la muchedumbre abren el primer eje de la acción dramática. Este eje despliega las acciones de conspiración y sublevación.

*Planteo del conflicto.* La escena inicial de la Jornada I presenta el conflicto que hace progresar la trama: España explota a los súbditos indios, mestizos y criollos de las colonias e impone funcionarios muy generosamente pagados que forman una masa parásita e irritante porque viven del sufrimiento de los explotados; las obligaciones tributarias ha alcanzado una presión asfixiante. Voces anónimas recitan segmentos de “pasquines”:

“¡Hasta cuándo han de durar,  
amados paisanos míos,  
hasta cuándo han de durar,  
las violencias que sufrimos!”

Y otra voz agrega:  
“¡Ea, nobles ciudadanos,  
criollos, mestizos o indios  
hasta cuándo el sufrimiento,

la humillación, hasta cuándo!”  
(CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 14-15)

*Desarrollo del conflicto.* Se abre el desarrollo del conflicto con la Escena II de la Jornada I que lleva el título de “La audiencia interrumpida”. Se trata de una audiencia que había solicitada por Tupac-Amaru en oportunidad de la presencia en Cuzco del Visitador General Areche, autoridad de amplias atribuciones. El propósito del Inca era insistir en su gestión a favor de los indios de su distrito: intentaba lograr la liberación de los suyos del tributo de la mita en las minas de Potosí, donde debían llegar tras dura marcha de jornadas a pie. Este pedido de justicia ya había sido sometido a consideración de la Real Audiencia de Lima hacía cuatro años, declara el Inca (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 22).

El cacique había venido acompañado de su mujer, Micaela Bastidas, que intervino en defensa del pedido con naturalidad y vehemencia, para fastidio de los funcionarios coloniales. El Visitador Areche, después de hacer consideraciones sobre la inoportunidad del pedido, puesto que España necesitaba recursos más que antes de la reciente declaración de guerra planteada por Inglaterra, se limita a despedir al cacique y a su mujer, sin la mínima cortesía. Retirado el matrimonio, se exploya en comentarios desagradables y despectivos sobre ellos.

Esta “Audiencia interrumpida” inaugura el eje de la acción dramática que se constituye con debates donde los funcionarios españoles argumentan sin sustento de lógica y, en la culminación de su impaciencia, ejercen una ilimitada violencia autoritaria como respuesta a toda queja. En este caso el debate queda prácticamente frustrado, porque al comenzar la autoridad mayor lo da por terminado.

El segundo eje de la acción dramática se abre con una situación que se instala como núcleo de la trama: la conspiración de los Plateros (Escena III de la Jornada I), que se reunían en el Taller de Baldomir. Esta conspiración asume el significado de una metonimia de la cadena de sublevaciones históricas del período 1730-1783, señalada en nuestra reseña previa. Un momento de impacto por su espectacularidad propiamente teatral es el de la irrupción de “un pelotón de gente armada” al mando de un “Oficial que blande un sable” y grita: “- ¡Alto! ¡Daos presos todos!” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 36). Los objetivos de los Plateros se frustran con el ajusticiamiento injusto de los conspiradores, como señala el Obispo Moscoso, porque no se los podía acusar de ningún crimen, ni siquiera en tentativa.

Tres situaciones derivan de esta conspiración frustrada en sus objetivos. La primera, la condena del cura que había denunciado a los Plateros violando el secreto de confesión, que es castigado con

“extrañamiento”, es decir destierro. La segunda, la violación del asilo en templo con secuestro del séptimo rebelde, que había podido fugarse. En ambos casos se produce una transgresora confusión de lo profano y lo sagrado.

La segunda consecuencia provocó la intervención del Tribunal Eclesiástico por la violación del derecho de asilo en lugar sagrado que habían cometido las fuerzas de los funcionarios imperiales cuando el cacique de Pisac, Bernardo Tambohuacso, se había asilado en un templo del distrito del Obispo Moscoso. El debate entre las autoridades en conflicto comienza siendo estrictamente jurídico, con gran dominio del Derecho por parte del Obispo; progresivamente crece la tensión y los argumentos poco consistentes del Corregidor Inclán Valdez, que ha asumido con agresividad la función acusadora, ponen en evidencia la gravedad de la falta cometida hasta que el Obispo responde:

—Confíe en las formas, señor Corregidor. Entre las infinitas cosas que los americanos debemos agradecer al genio de España conquistadora, esta de las formas acaso sea la más preciosa. No podrá Vuestra Merced, como español cabal, dejar de concordar conmigo, siguiera en este punto. Deje, señor Corregidor, a las formas su propia lentitud, que por ahí camina la verdadera sabiduría en los negocios de este mundo. (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 68)

La tercera consecuencia de la conspiración de los Plateros deriva en la fuga del cacique Tambohuacso, el séptimo rebelde. En su camino había pedido ayuda a su cuñado, el cacique Unzueta. En el enfrentamiento entre el cacique Unzueta, partidario de los españoles, y los defensores de Tambohuacso, se produce un diálogo en quechua cuyo significado preciso escapa al receptor que sólo puede percibir la intensidad de la angustia y la gravedad de los riesgos. Rita Tambohuacso y su hermano usan el vocativo quechua unido al nombre español en el intento de detener al cacique vuelto en enemigo: “marídui”, “cuñadui”. Manos anónimas defensoras del cacique de Pisac asesinan a Unzueta al grito de “¡Traición!” y su mujer, en el desgarramiento del dolor, entona un conmovedor canto funerario indígena:

¡Se han cerrado los ojos que me miraban brillando!  
¡Y otros dos se van cerrando ahora  
al alejarse con llanto!  
¡Padre Sol, alúmbrame!  
¡Ya todo ha de ser por dentro para mí,  
luto y sombra no más!

¡Quiten de ahí encima esas estrellas heladas!  
¡Arránquenme de dentro esta noche ciega!  
¡Sol, mi Padre, Luna, mi Madre!  
Ved mi rostro hacia arriba.  
Lloro lágrimas de sangre  
(CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 52-53)

Los españoles están convencidos de que hay que eliminar al cacique de Tungasuka. Los hechos de los dos grupos de personajes en conflicto, que muestran a los rebeldes incontrolables, inclinan al Obispo Moscoso a levantar la excomunión del Corregidor Arriaga. Nuevamente se produce la confusión de lo sagrado y lo profano. Liberado del castigo del Obispo, el Corregidor Arriaga se dispone a viajar a la provincia de Tinta, el distrito que gobierna Tupac-Amaru. Termina la Jornada I cuya extensión iguala a la de las dos siguientes, sumadas.

La Jornada II se inicia con “El ágape de conciliación” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 85-105). Se ha invitado a la casa del Párroco de Yanaoka, en la provincia de Tinta para un encuentro entre los jefes de los grupos antagónicos: el Comendador Arriaga y Tupac-Amaru. El ágape de conciliación se frustra por la llegada de la noticia de ajusticiamiento de Bernardo Tambohuacso. Rita, su hermana, agrega: “¡Su cuerpo ha sido destrozado, y sus miembros abandonados en la iglesia del Triunfo, de aquella parroquia, para dispersarlos luego por su provincia!” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 91). La crueldad sanguinaria que exhibirán luego de continuo los españoles se ha desencadenado.

El pueblo se congrega en la plaza de Yanacoa. La muchedumbre irrumpe en la sala de reunión; intentan atacar al Corregidor Arriaga; Condorcanqui los detiene. Sin embargo, enseguida llegan enmascarados que se cubren con máscaras ancestrales de venganza. Mientras tanto, las mujeres más notorias – Micaela Bastidas, esposa de Tupac-Amaru, Rita Tambohuacso, viuda del cacique Unzueta y Tomasa Titu Condemayta, cacica – llevan el atuendo real de los antiguos incas para José Gabriel Tupac-Amaru, quien, de rodillas, recibe ceremonialmente los atributos: el “Uncu” imperial y el cetro. En quechua, las mujeres consagran la imposición de esos atributos y, a su vez, se arrodillan ante el Rey entronizado. No debe llamar la atención la importante intervención de las mujeres: esta es una manifestación del sustrato matriarcal que guarda la cultura indígena andina. Los ritos arcaicos han cumplido su función y, al mismo tiempo, han contribuido a la estética del espectáculo.

El Comendador Arriaga injuria al Inca. La muchedumbre se irrita y a pesar del esfuerzo de los sacerdotes que lo rodean y de los subordinados de Arriaga, lo asesinan. Tupac-Amaru asume el poder y proclama:

—¡No haya más corregidores inicuos en el reino! Para todos ellos, esa (*señalando el cadáver de Arriaga*) sea la suerte; no haya más servicio de la mita en las minas para el indio; no haya más repartimientos de indios en toda la tierra. No haya esclavitud para nadie en este suelo. ¡No paguen más los indios, ni los mestizos, ni los criollos tributo alguno! [...] (CANAL-FEIJÓO, 1968p. 97)

Una muchedumbre de enmascarados con máscaras de guerra grita y danza. “Clarines, campanas, tambores, erques, queñas, pututos, enloquecen el aire en desconcierto frenético” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 99). El Inca parte en su caballo blanco a la guerra. Las mujeres de mando conducen a la muchedumbre. El subtítulo “Intermedio” y una didascalía que anuncia “Resonancias corales. Domina, magnificada, la voz de Micaela Bastidas” introducen la noticia de la victoria del Inca Tupac-Amaru en la batalla de Sangará. El formato del segmento inscribe el texto en la tradición nacida con la tragedia griega.

El Inca sigue confiando en el valor del Derecho Indiano; por eso intenta negociar la libertad con los españoles a pesar de la cerrada oposición de los suyos y de los reproches de Micaela Bastidas, ungida ya en líder de los suyos. Le ha dado al enemigo su tiempo para rehacerse. Viene un ejército por él. Llega a lo alto de las montañas andinas y toma prisionero al que fuera Vencedor hacía tan poco tiempo.

*Punto culminante.* La tensión ha ido paulatinamente “in crescendo” hasta llegar a su punto máximo cuando, aún vencido, Tupac-Amaru no pierde el control sobre sí mismo y es capaz de soportar estoicamente las torturas. El Visitador Areche mantiene un diálogo final con el Inca torturado. Cuando lo ve alejarse, le dice:

—No me deje, su merced. Tengo los huesos quebrantados y las carnes maceradas en el tormento mandado por su merced. ¿No falta algo, todavía, a su cargo? ¡Haga su merced honor al atributo que le ha impuesto la gente! (Lo apodaban “el Lobo”) ¡Suba su apetito de autoridad hasta el hambre del lobo! Beba esta sangre. Devore esta carne lastimada. Ha de serle un buen alimento para siempre. (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 143)

Con este parlamento el dramaturgo ha terminado de construir al héroe: el que puede mirar los ojos del dragón sin miedo.



*Desenlace.* Un personaje que está identificado como “un viejo español” intenta detener la ejecución del Inca apelando al honor de España y dice:

— [...] ¡Soy español de España! Martín de Espinoza me llamo. Cuarenta años de mi vida los tengo dados a esta tierra, a este pueblo, a las cosas que el tiempo trae y se lleva consigo. Nada, pues, de lo que aquí acontece podría serme ajeno. Señor (dirigiéndose al Visitador General Areche): Si hubo honor para la historia de nuestra España, aquí, en América, hacer que no se vea oscurecida por el horror innecesario. Mandad detener aquí mismo esas ejecuciones. ¡Y viva España, en el mundo de los hombres buenos, de corazón y de fe! (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 47-48)

La ejecución no se exhibe en el escenario: muchas voces se dejan oír; son las voces de quienes asisten, horrorizadas, a la salvaje ejecución del Inca. Una síntesis expresa como juicio colectivo en un enunciado que se anuncia como: “Universal acusación: — Convertís la justicia en un crimen” (CANAL-FEIJÓO, 1968, p. 156).

En suma: la recreación ficcional de Canal-Feijóo es absolutamente fiel a la historia: los documentos registran la perseverancia con que intentó lograr sus objetivos de justicia y libertad por la vía jurídica y por el camino diplomático; también han dejado constancia de que nunca renunció a la fe católica, aspecto que nos resulta llamativo si pensamos en la importancia cultural y mítica de sus raíces; los que lo conocieron dieron fe de su sobriedad, su autocontrol, su señorío. Fue sin duda un héroe cabal que, a partir de las aspiraciones que expresaron las rebeliones que lo precedieron, pudo proponer un programa político, jurídico y cultural para el futuro americano en el que confraternizarían indios, mestizos y criollos.

Del conjunto de los conceptos vertidos en la acción dramática nos interesa poner de relieve la valoración que hizo el Obispo Moscoso en su áspero debate con el Comendador Areche: España ha dejado una herencia cultural fundada en valores. No cabe duda. Sin embargo, la conducta de los españoles con poder en las colonias, en particular en los momentos en que veían en riesgo los beneficios del poder y del imperio llegó a una crueldad extrema, a una violencia inhumana. Esa misma idea es la que expresa a su manera el personaje que se identifica como “un viejo español” en el momento del desenlace.

Bernardo Canal-Feijóo ha sabido imponer a su obra un rasgo que resulta excepcional en las recreaciones literarias del pasado de la conquista y la colonia; ha sabido rescatar las dos vertientes de la imagen de España en

América: la positiva, la creadora del Derecho Indiano, la evangelizadora que propugna la confraternidad, el respeto y la justicia y la negativa, aquella que fue capaz de dar tan atroz muerte al Inca que pedía justicia. El dramaturgo, con la sobriedad que caracteriza a sus creaciones, omitió la referencia al inconcebiblemente cruel final del héroe.

#### REFERENCIAS

CANAL-FEIJÓO, Bernardo. *Tungasuka*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis-Argentores, 1968.

CONTRERAS, Carlos & SOUX, María Luisa: “La independencia del Perú y el Alto Perú” In PALACIOS, Marcos (Coordinador), *Las independencias hispanoamericanas. Interpretaciones doscientos años después*. Bogotá-Barcelona-Buenos Aires-Caracas-Santiago de Chile: Grupo Editorial Norma, 2009.

CORNEJO BOURNONCLE, Jorge. *La revolución precursora de la emancipación continental*. Cuzco: Ediciones de la Universidad Nacional del Cuzco, 1949.

GRANADA, Nicolás. *Atahualpa. (Drama histórico en verso)*. Buenos Aires: edición original publicada en 1897; edición consultada: Eudeba, 1965.

LEWIN, Boleslao. *Tupac-Amaru. El rebelde*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943.

O’PHELAN GODOY, Scarlett: *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia. 1700-1783*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1988. (Traducción de la edición original: *Rebellions and Revolts in Eighteenth Century, Peru and Upper Peru*, Colonial/Viena, 1985).

O’PHELAN GODOY, Scarlett: *La gran rebelión en los Andes. De Tupac-Amaru a Tupac-Catari*. Lima, Perú: PETROPERU, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1995.

OLIVA DE COLL, Josefina: *La resistencia indígena ante la conquista*. México: Siglo XXI Editores, 1976.

SERULNIKOV, Sergio: *Revolución en los Andes. La era de Tupac-Amaru*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.

STERN, Steve J. (Compilador): *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglos XVII al XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990. (Traducción de la edición original *Resistance and Rebellion and Consciousness in the Andean Peasant World. 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Centuries*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987).

VALCÁRCEL, Daniel: *La rebelión de Tupac-Amaru*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

VIÑAS, David: *Teatro (Dorrego. Maniobras. Tupac-Amaru)*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1974.

Data de recebimento 30 jul. 2013

Data de aprovação 30 jan. 2014