

**EL YANANTIN Y EL PACHAKUTIY EN EL TEATRO  
VANGUARDISTA ANDINO: UN ACERCAMIENTO A SAPAN  
CHURI DE INOCENCIO MAMANI**

**THE YANANTIN AND THE PACHAKUTIY IN THE  
ANDEAN AVANT-GARDE THEATER: AN APPROACH TO  
SAPAN CHURI BY INOCENCIO MAMANI**

**O YANANTIN E O PACHAKUTIY NO TEATRO DE  
VANGUARDA ANDINO: UMA ABORDAGEM AO SAPAN  
CHURI DE INOCENCIO MAMANI**

**Williams Nicks Ventura Vásquez\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
wventurav@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0001-7047-6336

Recibido: 4/02/23

Aprobado: 1/03/23

---

\* Williams Nicks Ventura Vásquez es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, cursa el doctorado en Literatura en la misma casa de estudios. Su interés en el campo de investigación se enfoca en evaluar el valor poético de las piezas dramáticas de la literatura peruana del siglo XX. Ha sido ponente en diversos congresos literarios a nivel nacional e internacional, y ha publicado artículos en revistas académicas. Asimismo, se desempeña como corrector de estilo y ejerce la docencia universitaria.

## Resumen

El teatro de Inocencio Mamani (1904-1990) constituye un hito en el ámbito del modelo de representación dramática en un periodo donde el vanguardismo fomentaba una renovación estética y sociopolítica. Entre sus primeras obras que se han podido registrar en versión castellana, *Sapan churi* refleja la cosmovisión andina y plantea la importancia de la búsqueda del saber en la educación para enfrentar el desconocimiento que el hombre del campo tuvo desde tiempos remotos. Con el fin de esclarecer el planteamiento teatral de Mamani, el presente artículo indaga los alcances del vanguardismo andino en el aspecto teatral que se produjeron en la segunda década del siglo XX y analiza la pieza teatral en mención, bajo las categorías andinas de *yanantin* y *pachakutiy* para detectar el equilibrio dual que regula la tensión producida por el ánimo de una transformación cultural de pensamiento educativo, el cual será favorable para el progreso de la comunidad.

**Palabras clave:** Vanguardismo andino, teatro, *Sapan churi*, *yanantin*, *pachakutiy*.

## Abstract

The theater of Inocencio Mamani (1904-1990) constitutes a milestone in the field of the model of dramatic representation in a period where the avant-garde promoted an aesthetic and sociopolitical renewal. Among his first works that have been able to be recorded in a Spanish version, *Sapan churi* reflects the Andean worldview and raises the importance of the search for knowledge in education to face the ignorance that the man of the field had since remote times. In order to clarify Mamani's theatrical approach, this article investigates the scope of Andean avant-gardeism in the theatrical field that occurred in the second decade of the 20th century and analyzes the aforementioned theatrical piece under the Andean categories of *yanantin* and *pachakutiy* to detect the dual balance that regulates the tension produced by the spirit of a cultural transformation of educational thought, which will be favorable for the progress of the community.

**Keywords:** Andean avant-garde, theater, *Sapan churi*, *yanantin*, *pachakutiy*.

## Resumo

O teatro de Inocencio Mamani (1904-1990) constitui um marco no campo do modelo de representação dramática em um período em que a vanguarda promoveu uma renovação estética e sociopolítica. Entre suas primeiras obras registradas em versão espanhola, *Sapan churi* reflete a visão de mundo andina e levanta a importância da busca do conheci-

mento na educação para enfrentar a ignorância que o homem do campo tinha desde tempos remotos. A fim de esclarecer a abordagem teatral de Mamani, este artigo investiga o alcance da vanguarda andina no aspecto teatral ocorrido na segunda década do século XX e analisa a peça teatral em questão, sob as categorias andinas de yanantin e pachakutiy. detectar o duplo equilíbrio que regula a tensão produzida pelo espírito de uma transformação cultural do pensamento educacional, que seja favorável ao progresso da comunidade.

**Palavras-chave:** Vanguarda andina, teatro, Sapan churi, yanantin, pachakutiy

## Introducción

El periodo del vanguardismo literario peruano resulta complejo de comprender por las diversas variantes que se han generado. El ánimo de renovación artística e intelectual no solo fue el impulso de un solo sector, sino de todos los grupos que manifestaban una sensibilidad acorde a sus inclinaciones culturales. De ese modo, en el devenir de la segunda década del siglo XX, subyace una presencia multiforme de manifestaciones estéticas similares y/o contradictorias que los vanguardistas e indigenistas establecieron ante la arraigada presencia de expresiones decimonónicas, tradicionales y modernistas.

En el contexto sociopolítico del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), donde se planteaba un discurso indigenista oficial, apareció el grupo Orkopata conformado por Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Inocencio Mamani, entre otros. Las afinidades artísticas y el espíritu combativo contra lo hegemónico intelectual determinó que, en Puno, conformaran un vínculo cultural para reivindicar la herencia andina en contraposición a la mirada superficial que se le atribuía al sujeto del ande. Así, fundaron el *Boletín Titikaka* (1926-1930), revista de enorme repercusión en la formación de la idea de nación y las orientaciones literarias de vanguardia.

Entre los principales escritores del mencionado grupo, Inocencio Mamani se destaca por la serie de poemas que publicó en el boletín puneño y, sobre todo, por una producción teatral

en castellano y en quechua, género que le permitió reparar en la problemática social de la comunidad, manteniendo la riqueza cultural de la cosmovisión andina. Por ello, la presente investigación trata de comprender el planteamiento teatral de Mamani mediante un acercamiento analítico de *Sapan churi (Hijo único)*<sup>1</sup>. En ese sentido, se aborda el criterio de un teatro vanguardista andino de acuerdo a los alcances de los estudios de las vanguardias y la producción dramática de los años veinte en el Perú. Asimismo, se revisará la pieza teatral de acuerdo a dos categorías andinas: *yanantin* y *pachakutiy*, ya que la trama revela la necesidad de un apoyo dual para regular la tensión producida por una transformación de perspectiva que resultará beneficioso para el progreso de la comunidad.

## **El teatro vanguardista andino**

La propuesta de un teatro vanguardista andino requiere ser establecida a partir de una interrelación sobre las propuestas de vanguardia y los alcances del teatro producido por escritores que reivindicaron la tradición andina. En otras palabras, debe orientarse a revelar el comportamiento cultural de las expresiones de vanguardia de quienes encontraron en las manifestaciones dramáticas una peculiar forma de transmitir la problemática social y los conocimientos culturales de su pueblo que han pervivido durante siglos. Conviene, entonces, verificar los principales estudios que han dilucidado sobre la orientación de las vanguardias y el término del teatro andino.

Cornejo (1994) menciona que la condición hegemónica del lenguaje literario que representaba el sector social dominante se vio alterada por la presencia de las vanguardias, el enfoque renovador del indigenismo y la interrelación de ambas propuestas en las primeras décadas del siglo XX. En el ámbito andino, la unificación de la vanguardia literaria y la vanguardia social que se articularon con el indigenismo originó la aparición de un sujeto que produjo un lenguaje alternativo, una “expe-

rimentación vanguardista andina” para representar y promover la autenticidad de su cultura. No obstante, señala que esa producción se limitaría a entregar un discurso de tensión sin un sustrato moderno, lo que provocaría la aparición de un discurso estético arcaico. Al respecto, las nacientes indagaciones sobre el amplio proceder literario del ande permiten que se avizore planteamientos de la vanguardia nacional con una comprensión más consistente en el pensamiento cultural andino.

El grupo intelectual que se formó en ese espacio social sucumbió en alcanzar la posteridad de sus ideas al asumir la postura de vanguardia y reformular el enfoque indigenista. Según López (1999), se asumió los criterios de renovación intelectual de la modernidad y la valoración nacionalista del conocimiento tradicional de los Andes. Esta propuesta se enfocó en representarse como portavoces del grupo minoritario para dirigirse al sector popular urbano y rural. A pesar de aseverar una “fatalidad del creador”, pues no llega a concretar una conciliación entre lo europeo y lo andino, considera que un aspecto trasciende en los temas y las expresiones estéticas: la “sensibilidad indígena”.

Por otro lado, la aparición del grupo Orkopata, conjunto de artistas que defendieron la identidad andina desde la provincia de Puno, buscó estrategias para ingresar al debate nacional y latinoamericano sobre los enfoques literarios por medio del *Boletín Titikaka*. Conforme con Vich (2000), esta revista se orientó a reajustar el entorno intelectual desde su horizonte vanguardista e indigenista (cercano al enfoque andino), lo cual produjo una descentralización cultural de mayor raigambre ante las limitadas oportunidades que se ofrecían en el centro urbano. El “indigenismo vanguardista” caracteriza a las producciones poéticas provistas de una actitud intelectual que relaciona el lenguaje y la herencia de lo tradicional y autóctono con el espíritu de lo moderno. Esta categoría resulta provechosa para enfocarlo en el ámbito de la poesía, mas en el ámbito teatral podría

no esclarecer la propuesta de una composición discursiva cuyo lenguaje refleja el conocimiento de los elementos andinos.

Un enfoque que relaciona la calidad expresiva de las vanguardias y la posición tensa ante la tradición de los Andes sería el “vanguardismo andino” de Mamani (2017a). Este encuentro de términos conlleva a establecer una propuesta discursiva respecto a las valoraciones de quienes nacieron, colaboraron en revistas de descentralización, residieron en el espacio andino o se trasladaron a Lima para afirmar su propia orientación y asimilar elementos modernos. En ese sentido, la pluralidad de esas intenciones poéticas demuestra el vínculo de modernización vanguardista con el registro u orientación del mundo andino.

Esta categoría condensa diversas posibilidades contradictorias y complementarias correlativas al enfoque de vanguardia y a la representación del imaginario andino. Si este planteamiento muestra una determinada labor poética en la poesía y la prosa, también podría relacionarse con el teatro. Según Zevallos (2001), los vanguardistas practicaban varios géneros literarios, generando ciertos rasgos, a saber: simultaneidad de inflexiones estéticas, como la propuesta híbrida del “vanguardismo indigenista”; confluencia de la vanguardia estética y la vanguardia política; y la confluencia e interacción armónica entre la orientación modernista, vanguardista y regionalista. Por eso, la propuesta de un teatro vanguardista andino amplía el enfoque de una sola estética vanguardista amparada en las influencias europeas y norteamericanas, entre otras contribuciones (Seda y Quiroz 2009). Se puede identificar, entonces, la existencia de un teatro cuya renovación temática relaciona la composición discursiva teatral y la cosmovisión andina. En ciertos casos, se podrían encontrar representaciones que denoten el empleo de las influencias modernas del extranjero; sin embargo, la composición dramática estaría predeterminada por el sustrato cultural andino.

## ***Sapan churi*, un teatro vanguardista andino de Inocencio Mamani**

A pesar de sentirse respaldado por los principales intelectuales del grupo Orkopata, Inocencio Mamani publicó algunos poemas en el *Boletín Titikaka* y no logró difundir sus piezas teatrales después de verlas representadas. Estas se compilaron y se presentaron por primera vez en una edición antologada por Domingo Huamán. Las obras que se han mantenido hasta el momento son *Tukuypaj munaqan* (*Deseada por todos*), *Sapan churi* (*Hijo único*), *Sonqo llulla* (*Corazón mentiroso*) y *Kasarasunchis* (*Nos casaremos*)<sup>2</sup>.

Las propuestas teatrales de Inocencio Mamani recibieron comentarios favorables en su momento, revelando la aceptación que se originó tras la puesta en escena. Mariátegui ([1928] 2007) lo consideró un escritor que se alejaba de las limitaciones idiomáticas del español para apostar por un pensamiento netamente indígena. Al insinuar que Mamani incorpora el quechua en *Tukuypaj munaqan*, se convierte en un escritor que se proyecta a construir un lenguaje autóctono de una literatura nacional.

Con esa misma reflexión, Churata ([1928] 2009) resaltó la autenticidad de esa obra teatral<sup>3</sup>. El acierto radica en reducir el efecto dramático del argumento para concentrarse en la “trama psicológica, que nos refiere mil encantadores aspectos del indio libre, del indio que no degeneró en el latifundio” (p. 98). Por esa razón, la propuesta de Mamani establece un “teatro neokeswa” que contienen “formas de lucha reivindicatoria del ayllu; móviles que son la raíz ideológica de los trabajadores que actúan a nuestro lado” (Churata, [1928] 2016, p. 100). En ese sentido, se valora el interés por reflejar el comportamiento natural del hombre de los Andes que mantiene su carácter e idiosincrasia.

Los alcances de Collazos (1928) en *Amauta* fortalecen la propuesta de la reivindicación cultural de Mamani. La peculiar atmósfera andina, la sincera psicología de los personajes (que los

actores puneños lograron interpretar) y la intención de instruir al público constata la vocación artística del escritor puneño. Asimismo, se menciona que es un asiduo lector de Shakespeare y Zorrilla<sup>4</sup>, lo cual demuestra la afinidad autodidacta del joven dramaturgo.

En *Amauta*, Cosio (1928) reincide en el triunfo teatral del arte nacional de Inocencio Mamani. Un aspecto valioso es que, a modo de entrevista, se reproduce las palabras del dramaturgo puneño quien revela su posición teatral: “Yo hago mis dramas muy naturalmente. Lo que he visto en mi pueblo, lo que veo en mi aillu, las cosas que pasan silenciosamente en el misterio de nuestras cuevas y nuestras serranía” (Cosio 1928, p. 41)<sup>5</sup>. Consciente de los elogios que recibe Mamani, el crítico decide compartir su enfoque.

Cosio (1928) considera que Mamani debe manejar la técnica del teatro moderno y leer los dramas quechuas del Cusco para alcanzar la autenticidad de un arte “teatral indio”<sup>6</sup>. El lenguaje cercano al pueblo puneño que se contrapone a la pretensión de mantener el quechua cusqueño puede producir un lenguaje limitado y defectuoso. No obstante, resalta la sensibilidad para conseguir el “color local” por medio de una temática sencilla, el contenido moral que orienta al público y los diálogos que resultan ser más valiosos que el movimiento dramático.

La intervención teatral de Mamani que resonó en Arequipa y Puno no repercutió en las décadas posteriores. No existen muchos estudios especializados que abordan la producción dramática del escritor puneño. Por eso, el artículo de Durston (2014) puede considerarse un valioso aporte para entender el ambiente sociocultural y los aspectos distintivos que caracteriza a la “literatura indígena en quechua” (p. 220).

Respecto a *Sapan churi*, Durston (2014) encuentra la manifestación de ciertas características: la ambientación de los problemas sociales, el empleo de solo personajes “indios”, la inclinación por la moraleja para orientar al pueblo a comprender la

importancia de recibir educación, el desapego a las órdenes de la Iglesia, el lenguaje quechua local y los rasgos del drama colonial (expresiones de resonancia literaria y el empleo de nombres genéricos) en consonancia con la propuesta temática y la predisposición de enfrentamiento contra quienes ejercían opresión. Aunque hubo ciertas restricciones literarias de su época, esta obra constituye un esfuerzo “por representar al indio de una forma que rompía con los estereotipos indigenistas, sobre todo el indio flemático y resignado” (Durston 2014, p. 239).

La breve revisión que realiza Durston (2014) a las obras teatrales de Mamani le conlleva a insertarlas en el itinerario del teatro quechua, a pesar de “que rompió con el modelo cusqueño del drama incaico” (Durston 2014, p. 237). El crítico sigue los planteamientos del teatro quechua cuzqueño propuesto por Itier (1995) para catalogar el teatro del dramaturgo desde un enfoque “costumbrista quechua” porque representa los conflictos sociales en el espacio rural. Sin embargo, conviene aclarar que Itier (1995) considera el empleo del quechua como un elemento tradicional constitutivo en el proceder discursivo literario que se registra desde la época colonial. De ese modo, sobresale la calidad poética del teatro quechua del drama incaico (evocación y restitución del pasado Inca con fines didácticos) y el teatro costumbrista (reflejo del comportamiento del indio, empleando el folklore musical) que alcanzó su desarrollo en Cusco y Ayacucho a partir de la tercera década del siglo XX.

La propuesta de la presente investigación es establecer que la obra teatral de Mamani se inserta en el ámbito del teatro vanguardista andino. 1) El autor en un comienzo se desligó del empleo del quechua tradicional cuzqueño porque comprendió que el público de Puno no se identificaba con el desarrollo de la trama. Entiende que el quechua local le permite exponer la costumbre y el comportamiento del pueblo a quien está dirigida la obra. 2) Pese al interés de seguir en contacto con el hombre andino, conservó sus piezas teatrales traducidas al castellano, manteniendo las referencias quechuas en los títulos y nombres

de los personajes. Aunque no existe un registro que responda a dicha razón, ese criterio le permite insertarse en el desarrollo del teatro peruano<sup>7</sup>. 3) También, el aspecto del entusiasmo artístico por preservar la cosmovisión andina se relaciona con la presentación de los conflictos sociales de su época. 4) El hecho de ser miembro del grupo Orkopata y participar con poemas en el *Boletín Titikaka* demuestra el conocimiento respecto al proceder dramático durante el periodo vanguardista por intermedio de las sugerencias y consejos de los artistas e intelectuales del medio.

### **Categorías andinas en *Sapan churi***<sup>8</sup>

La breve pieza teatral *Sapan churi* se desenvuelve en el barrio comunal de Mañazo del pueblo de Puno y se estructura en tres actos. En el primero, Sapan churi, un niño de 12 años, se siente desconsolado porque sus padres se oponen a que aprenda a leer y estudie en la escuela del pueblo; sin embargo, su ánimo cambia cuando recibe el apoyo de su mamá Eustaquia y de su amigo Sijlla ukju. En el segundo acto, aparece Melchor, papá de Sapan churi, quien considera más importante cuidar el ganado que ir a una escuela de “mistis”, mas Eustaquia se empeña a que su hijo estudie para que se aleje de la ignorancia. Por último, en el tercer acto, todos los personajes expresan su contento al saber que Sapan churi asiste a clases, ya que servirá como ejemplo para que se despierte el ánimo de aprender en los demás niños.

La propuesta de análisis a un discurso poético debe registrarse siguiendo sus propios enfoques culturales. Ese acercamiento será fructuoso si se manejan las categorías relacionadas al pensamiento que comparte con la comunidad. Por ello, en este segmento, se emplearán las categorías andinas de *yanantin* y *pachakutiy* con la finalidad de comprender el planteamiento representacional de la cosmovisión andina en *Sapan churi*.

## ***Yanantin***

En la cultura andina, la relación de reciprocidad constituye un componente fundamental para mantener la integración. El vínculo solidario genera una unidad en armonía que enfatiza la complementariedad. Este principio se denomina *yanantin*, categoría que permite reconocer el equilibrio dual del universo andino a partir de la cooperación de dos elementos opuestos y/o similares, “dos cosas hermanadas; es igual que la vista que coordina a los dos ojos, siendo diferentes ven una misma imagen” (Dexler *et al.* 2015, p. 97). Al respecto, Mamani (2019) ha mencionado que esta práctica, donde “subyace un espíritu de familiaridad, de unión, de cooperación, una relación de reciprocidad en la unidad que se practica a través del sentimiento” (p. 199), yace vigente en los niveles de sociabilidad (entre amigos, familiares, dioses, animales, objetos, etc.) y en las expresiones literarias.

Entre los diversos vínculos que se encuentran en la mencionada obra dramática, se evidencia la valiosa relación de amistad que existe entre Sapan churi y Sijlla ukju. Ambos son niños de casi la misma edad y, al parecer, son hijos únicos. Por esa razón, desde un principio, la unión de estos personajes resulta fundamental para que Sapan churi vaya a la escuela.

Al empezar la obra, la imposibilidad de no convencer a sus padres de ir a la escuela entristece a Sapan churi. Por ello, se dirige al sol y a la luna para que intervengan y puedan cambiar su desdichada situación. No obstante, la sensación de desamparo se incrementa al reconocerse que es un ser solitario, pues no cuenta con ningún hermano con quien sentir un consuelo o un respaldo inmediato:

SAPAN CHURI: [...] ¡Soy solo, no tengo hermano ni hermana y no tengo con quién compartir mis penas...!<sup>9</sup>

Esta situación de soledad permite enfatizar el desamparo del personaje, pues al sentirse solo, le resulta difícil sobrellevar su pena.

Sin embargo, la aparición de Sijlla ukju calma la congoja de Sapan churi, pues le comenta que su mamá Eustaquia le había declarado que aceptaba llevarlo a la escuela. Si bien eso lo apacigua por un momento, Sapan churi se preocupa por su responsabilidad: al ir a la escuela, no tendría tiempo para cuidar el ganado. Por eso, le pregunta si le ayudará con el pastoreo:

SIJLLA UKJU: Si así te pide tu corazón, yo estaré correatando con los chanchos, con las vacas, con las ovejas; estaré en las cimas de Putukuni revolcándome con la Tomasita. (*Risas*).

SAPAN CHURI: Amiguito Sijlla, tus palabras bondadosas me están animando mucho más, siempre recapacitaré tu amistad. [...]

Cuando Sijlla ukju acepta dicha propuesta, el entorno desfavorable de Sapan churi se vuelve alentador. Comprende que, de ese modo, podrá dirigirse al lugar donde le impartirán conocimientos sin que se preocupe del ganado, uno de los principales sustentos de la familia. Al encontrarse con el apoyo del amigo, se produce el *yanantin*: la amistad sincera que se instaura entre los dos niños refleja la solidaridad y la cooperación.

Cabe resaltar que esa unión de amigos pretende mantenerse, incluso busca convertirse en hermandad. Al saber que ambos se encuentran solos (hijos únicos), comprenden que deben apoyarse para sobresalir y vencer las restricciones que podrían establecer ciertas autoridades o “mistis”.

SIJLLA UKJU: Acataré tus consejos, hermano, pastaré de lo lindo tus animales junto al mío... y tú aprenderás a leer y escribir para bien de ti... y yo también iré al próximo año a la escuela, por ahora no me atrevo todavía, me pueden negar los mistis... o tú me llevarás entonces, ya que conocerás de antemano.

SAPAN CHURI: Así será, Sijlla

La ayuda que recibirá Sapan churi será posteriormente retribuida a Sijlla ukju. Así, una vez que se determine el propósito, este se convertirá en un objetivo en común para que ambos se vean recompensados. Esto determina la reciprocidad, construye el equilibrio solidario que fortalecerá la situación de *yanantin* vinculado a la amistad.

### ***Pachakutiy***

Un aspecto determinante en el pensamiento andino se relaciona con la noción de transformación del mundo. El cambio se representa como un giro cosmológico que repercute a una persona o a la colectividad como un acontecimiento sin precedente. En términos de Bouysse-Cassagne y Harris (1988), “un vuelco total es todo un mundo, toda era” (p. 32), lo cual establece el paso hacia un nuevo orden de un sistema temporal y espacial. Este estado de replanteamiento del mundo se asocia con la categoría andina *pachakutiy*. Al respecto, conforme con los alcances de Mamani (2017b), las instancias de crisis y tensiones resultan vitales para el proceso de regulación de una era. Así, el cataclismo, el castigo divino o las guerras puede considerarse un suceso simbólico de transformación de tiempo y espacio en el ámbito religioso, político, cultural y social.

Con la finalidad de verificar la posibilidad de transformación o *pachakutiy* en *Sapan churi*, se debe reparar en las tensiones que se desarrollan en la fábula dramática segmentada en tres actos. En el primer acto, Sapan churi solicita al sol y a la luna para que intercedan por él y convenzan a sus padres a permitirle asumir el conocimiento de la lectura en la escuela.

SAPAN CHURI: ¡Admirable padre sol!, ¡hermosa madre luna!, ábranse la luz de sus brazos y dénmelas pronto... para quitarme esa nube que empaña mis ojos... [...]

Asimismo, se comprende que Sijlla ukju le apoyará con el ganado para que pueda enfocarse en los estudios. Mientras

avanza el acto, se sabe que su mamá Eustaquia lo va a apoyar porque no quiere que sea ignorante; sin embargo, se establece que su padre Melchor se encuentra en total desacuerdo con estas pretensiones.

Las razones de la negatividad de Melchor sobre no aceptar que Sapan churi vaya a la escuela se precisan en el segundo acto. En el diálogo con su hermana Francisca, expresa que el estudio no es para los hijos de campesinos, ya que deben dedicarse a cuidar y pastar el ganado y trabajar la chacra, sino solo para los hijos de los “mistis”, ya que eso le han comentado las personas del pueblo. La crisis familiar se acrecienta cuando Sapan churi le pide con lágrimas que le permita ir a la escuela, mientras que Eustaquia defiende a su hijo para que pueda aprender como los niños del pueblo.

MELCHOR: Bueno has lo que quieras con Sapan Churi, ¡cuidado que después regresen diciendo que la escuela había sido siempre para los mistis!, yo ya no puedo hacer nada...

EUSTAQUIA: Si la escuela es solamente para los blancos pediremos entonces otras escuelas para nosotros, para que en nuestra comunidad nos enseñen.

El interés por el estudio de Sapan churi y la contundente decisión de Eustaquia revelan un cambio de pensamiento que Melchor no logra aceptar por estar sometido por desacertados consejos y la visión limitada sobre la importancia de la educación.

El conflicto familiar que se había planteado al iniciar la pieza teatral, se orienta a la armonía desde el inicio del tercer acto. Así, resultan valiosas las palabras de Sapan churi, ya que revela la presencia de un cambio positivo:

SAPAN CHURI: ¡Qué bonito día hermanos... es como si el padre sol nos enviara una nueva luz, su color ardiente es el ánimo para nosotros sus hijos que nos ampara con un solo corazón. Deben saber que lo que dijeron a mi papá era

mentira, que la escuela no es para los campesinos; lo que sucede es, ellos no quieren que nosotros sepamos leer y escribir, y eso es una vergüenza de los “mistis” que piensan así. Seguramente ellos quedarán que sigamos como sirvientes, como ponguitos, como mitanes lambe ollas, ¡y eso no será más carachu!, ellos no saben que más tarde serán el meadero de perros (*Risas*).

Sapan churi relaciona la luminosidad que irradia el sol al empezar el día con el conocimiento que ha adquirido. Comprende que con una mejor preparación letrada nadie podrá someterlo a actividades injustas de servidumbre. Incluso considera que es posible un reordenamiento de mundo en donde los “mistis” serán desplazados de su posición dominante, ya que la apropiación de la cultura será una oportunidad de cambiar la situación en la que viven. Por eso, afirma que el cambio ha empezado. Por su parte, Cesáreo, el anciano sabio, elogia ese interés que indudablemente establecerá un nuevo rumbo organizacional:

CESÁREO: Muy bien hijo, eso hay que aprovechar... hay que encontrar nuevos caminos para nuevos rumbos... eso se llama ¡despertar! (*Risas*).

La manifestación enérgica de “¡despertar!” insinúa el énfasis de agitar la situación apacible en que se encuentra toda la comunidad. Por eso, la exaltación revela la apuesta por un estado enérgico que removerá los cimientos de lo permanente. Así, luego de un proceso de consentimiento, todos sin excepción (Melchor confiesa que lo habían engañado y, por tanto, asume su equivocación) reconocen la importancia de que Sapan churi haya acudido a la escuela, ya que influirá en los demás niños a que aprendan a leer y escribir nuevos pensamientos. Las referencias del Alcalde respecto a que será “un nuevo hombre para su pueblo” pretende enfatizar que se erradicará la ignorancia en la comunidad.

ALCALDE: [...] ahora mismo estamos viendo ya su cambio y su pensamiento, y más tarde será como la luz del sol, que

alumbrará con savia a ustedes sus padres a los demás chicos y a todo el pueblo... porque ese ha sido su capricho, su esperanza de saber leer y escribir. Y si así siguen, verán un poco más adelante se convertirá en un gran hombre y ustedes tata Melchor y mama Eustaquia serán queridos por todo el pueblo de lo que han transformado a Sapan Churi (*Risas*).

Con estas indicaciones, Sapan churi es un referente de cambio que iluminará y guiará a un camino prometedor para todas las personas del campo. El personaje principal se va convirtiendo, entonces, en un niño campesino con la facultad de reorganizar su comunidad. Se encuentra en la capacidad de despertar el ánimo por la verdad y el saber de quienes no han tenido la oportunidad de aprender. De esa manera, no se dejarán manipular por los que manejan y manipulan el conocimiento.

SAPAN CHURI: [...] lo único que haré es correr a todos los chicos y hacerlos despertar de sus sueños y vayan a la escuela y abran sus ojos... y levanten la bandera del saber y les vean todo el mundo... y florezca en sus mentes nuevos pensamientos... entonces seremos gente nueva para mejorar nuestro pueblo sufrido... [...] prometo aprender la luz de la verdad y del saber y así nos liberaremos de la ignorancia y del desprecio que nos tienen los “mistis”.

Sapan churi se convierte en el portavoz del deseo por aprender y asistir a la escuela, una situación inusual en su comunidad, ya que es hijo de un campesino. Este deseo de aprender y motivar a sus compañeros del campo genera un cambio decisivo, una transformación que involucra a cada uno de los que viven en su entorno. Ello establece una posibilidad de *pachakutiy*, ya que la valoración del saber resultará favorable para el progreso del niño del campo y la comunidad.

## Conclusiones

En un ambiente cultural donde la tendencia costumbrista e indigenista se limitaba a representar a la persona andina como un

ser impávido, sumiso, misterioso, las referencias sobre el teatro de Mamani aluden a un cambio sustancial en el procedimiento de la trama, la caracterización de los personajes y la importancia del ambiente de provincia y el alejamiento a la tradicional literatura quechua. Además, existe una sensibilidad artística en el sujeto del ande. Por ese motivo, se puede considerar que este enfoque es un modelo de teatro vanguardista andino.

Respecto a la categoría *yanantin*, se constata, en el primer acto de *Sapan churi*, que la relación de solidaridad se preserva. La amistad de ambos niños (buscando la compañía del otro) genera un equilibrio en la comunidad, en el universo andino. En su integridad se forma un vínculo para mejorar su realidad cultural. La unión determina el sentido de reciprocidad que toda comunidad andina busca y anhela mantener con la finalidad de fomentar la abundancia en su pueblo.

Con la categoría *pachakutiy* se percibe cómo el protagonista irrumpe la linealidad de la historia de su comunidad y eso se ve reflejado en la naturaleza con el resplandor del sol. En el texto dramático la comunidad se concentraba en el trabajo agrario y no entendían la importancia de acudir a la escuela. Una vez que *Sapan churi* logra ir a la escuela, se convierte en un pionero para la comunidad y ejemplo para sus amigos.

Finalmente, se puede añadir que la relación de ambas categorías permite comprender lo siguiente: mientras se va realizando la propuesta de un *pachakutiy*, se vuelve imprescindible el principio de *yanantin*, ya que el encuentro de amigos, familiares y autoridades en el último acto implica la integración de lo colectivo. Por eso, todos los personajes aparecen reunidos bajo una misma orientación: apostar por el conocimiento será el camino para el triunfo social de la comunidad. No es pura casualidad que, al terminar la obra, la acotación “*salen bailando*” refuerza la celebración de la unidad y la armonía que se ha establecido en la colectividad.

## Notas

- 1 Este trabajo de investigación se centra en el “texto literario” para emplear los diálogos, aclaraciones y acotaciones; y ciertas referencias del “texto espectacular” (indicios de acotaciones y didascalias pertenecientes a las expresiones no verbales) (Bobes, 1997). De esa forma, se puede detectar y comprender la presencia de categorías andinas en el texto literario dramático de Inocencio Mamani.
- 2 Única pieza teatral en quechua que se aprecia en la edición del 2015.
- 3 En ese artículo, Churata indica que previo al estreno de *Tukuypaj munaqan*, se representó *Los dos huérfanos* de Inocencio Mamani en Arequipa bajo la dirección del puneño Adrián Dávila.
- 4 Collazos (1928) menciona que Inocencio Mamani representó en Arequipa *Sapan churi* el 28 de julio de 1927. Si cotejamos con lo mencionado por Churata (1928), *Los dos huérfanos* implicaría la presencia de otra pieza teatral.
- 5 Asimismo, Mamani aclara que su interés por componer teatro en su propio idioma se debió a la complacencia que sintió por *Ccori Chchuspi* de Zúñiga Cazorla. Además, revela que solo ha escuchado otras obras o autores del medio intelectual, lo cual lo incentiva a comprometerse en mejorar su arte.
- 6 Nótese la importancia de la lectura como principal instrucción artística para la composición teatral, a diferencia de un acercamiento a la puesta en escena. La preparación discursiva, por tanto, equivale una preocupación en la creación poética teatral.
- 7 Se debe verificar si existe un manuscrito de *Sapan churi*. Durston (2014) ha intentado encontrarlo sin ningún resultado favorable.
- 8 Huamán (1989) considera que Inocencio Mamani escribió *Sapan Churi* alrededor de 1917; sin embargo, la referencia más exacta lo plantea Durston (2014), ya que indica como fecha de composición a mediados de 1926.
- 9 Todas las reproducciones del texto literario dramático corresponden a la edición de la Universidad Nacional del Altiplano compilado por Domingo Huamán (2015).

## Referencias

- Bouysse-Cassagne, T. y Harris, O. (1987). Pacha: En torno al pensamiento aymara. En T., Bouysse-Cassagne, O., Harris, T., Platt y V. Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/ Libros.

- Churata, G. ([1928], 2009). El teatro indígena. En G. Gonzales, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Churata, G. ([1928], 2016). Primer tramo de “Titikaka”. En *Boletín Titikaka*. [4.ª ed.].  
Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia Editores.
- Collazos, G. (1928). Un drama indígena. *Amauta*, (12), 37.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- Cossio, J. (1928). *Tucipac munasccan*, comedia quechua. *Amauta*, (14), 41-42.
- Dexler, J., Rojas, R. Chalán, Á. y Achig, D. (2015). La paridad en el mundo andino. *Maskana*, 6(2), 89-107.
- Durston, A. (2014). Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920). *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 11(3), 218-247.
- Huamán, D. (1989). *El teatro de Inocencio Mamani*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga*
- Cazorla: Qurichuspi (1915), Tikahina (1934), Katacha (1930?)*. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas” / Institut Français d’Études Andines.
- Lienhard, M. (1988). Pachakutiy taki: Canto y poesía quechua de la transformación del mundo. *Oralidad. Lengua, identidad y memoria de América*, (9), 30-41.
- Mamani, I. (2015). *Sapan Churi*. En *Teatro. Compilación de Domingo Huamán*.  
Universidad Nacional del Altiplano.

- Mamani, M. (2017a). La expresión del vanguardismo andino. En *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Fondo de Cultura Económica.
- Mamani, M. (2017b). Representación del Pachakutiy en la poesía de César Guardia Mayorga. *Letras*, 88(127), 55-81.
- Mamani, M. (2019). Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el Mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(16), 191-2003.
- Mariátegui, J. ([1928] 2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. [3.<sup>a</sup> ed.]. Biblioteca Ayacucho.
- Seda, L. y Quiroz, R. (2008). *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Zevallos, U. (2001). Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27(53), 185-198.