

**Elena Huber**

Universidad de Buenos Aires

**Miguel Alberto Guérin**

Universidad Nacional de la Pampa

**Dar y tomar la voz.  
La Tragedia del fin de Atawallpa**

*Tradición, Modernidad y Posmodernidad  
(Teatro iberoamericano y argentino) Osvaldo Pellettieri (ed.)*

Galerna

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Fundación Roberto Arlt

(1999) pp. 81-92

## Dar y tomar la voz. *La Tragedia del fin de Atawallpa*

Elena Huber y Miguel Alberto Guérin  
(UBA) (UNLPAM)

*Amortaja a Atahualpa.  
Su amada cabeza ya la envuelve  
el horrendo enemigo.  
Himno quechua católico cuzqueño  
(Lira y Farfán 1955)*

### 1. Las construcciones de la conquista peruana

Francisco Pizarro, que recorría el Pacífico norte de la América meridional desde 1525, partió, a mediados de mayo de 1532, desde Tumbes hacia el continente, donde, a fines de setiembre, fundó San Miguel de Tangarara, el primer asentamiento español en tierras del incanato; poco después marchó por los Andes hacia Cajamarca, y, el dieciséis de noviembre, vio por primera vez, derrotó y apresó a Atahualpa, a quien, el veintinueve de agosto de 1533, hizo dar garrote, después de haber ordenado bautizarlo con el nombre de Juan Bautista.

Estas precisiones de calendario, tan gratas a la historiografía de los datos, resultan infuncionales tanto para la historia cultural como para intentar indagar el tiempo de los incas que, poco después de la muerte de Atahualpa, se refugiaron en las montañas de Vilcabamba e iniciaron un complejo proceso de resistencia armada, negociación y sometimiento, que terminó cuando, casi cuarenta años después, el Virrey Toledo mandó decapitar al último de ellos, Túpac Amaru, en la plaza de armas del Cuzco. Con él terminaba una sucesión de catorce emperadores, que el Inca Garcilaso de la Vega cristalizó y exaltó en sus *Comentarios reales* de 1607, y empezaba, para los indígenas y también para los mestizos, la construcción de un pasado que les permitiría, por una parte, elaborar una derrota injusta y, por otra, orientar su futuro en coherencia con una organización funcional de su devenir.

En un primer momento de esa construcción, predominó el enjuiciamiento a los incas, por su imperialismo guerrero, por haber impuesto dioses y tributos, y se retomaron las divinidades y los cultos locales anteriores al incanato. Pronto fracasaron estas actitudes y comenzó la revalorización de los incas de Vilcabamba como punto de articulación entre culturas diferentes y como instancia cierta de un pasado común susceptible de convertirse en bandera de las más diversas y legítimas reivindicaciones.

Algo similar sucedió con los españoles. A las primeras crónicas, que sólo atemperaban la manifiesta avidez por el oro con relatos de real o pretendida heroicidad individual o colectiva, sucedió la conciencia culposa que tuvo vertientes divergentes. Pedro Sarmiento de Gamboa, en el clima de la polémica desencadenada por la denuncia lascasiana, elaboró, en su *Historia indica*, la justificación adecuada para la política del Virrey Toledo, que consistía en afirmar que, mediante la violencia, los incas habían usurpado el poder a quienes lo tenían por tradición y derecho; en consecuencia, someterlos era un acto de reivindicación política y también de desagravio religioso, ya que también se les reprochaba estar ligados al diablo. También se trataba de una reparación ética, porque los incas habían sacrificado seres humanos y practicado la sodomía.

La culpa tuvo otras vertientes, que en lo individual se documenta en inespereadas benevolencias testamentarias y en la construcción histórica comienza a concretarse en la *Relación* que Pedro Pizarro termina en Arequipa, en 1571, poco antes de la referida muerte del último inca. Las virtudes de los incas, y principalmente, de Atahualpa, su coraje, el amor de sus súbditos, la organización del imperio son algunos de los rasgos con que se inicia la reivindicación del incanato, que a veces, debe advertirse, se confunde con la exaltación del vencido que toda exaltación del vencedor requiere.

Las construcciones, orales o escritas, que los vencidos hicieron del pasado de la conquista, quedaron, por tratarse de manifestaciones de la resistencia frente al vencedor, mucho menos documentadas que las de los españoles. En la actualidad, los estudios etnológicos recuperan parte de esos textos, hasta el presente desconocidos, cuya riqueza permite una indagación más compleja de la percepción indígena de esa colisión cultural.

Tal es el caso del texto de la obra en verso, conocida, con evidente incidencia de nuestra concepción de los géneros, como *La tragedia del fin de Atawallpa*, uno de cuyos manuscritos, fechado en Chayanta, en 1871, fue publicado y traducido del quechua, en 1952, por Jesús Lara.

## 2. La organización de *La tragedia del fin de Atawallpa*

El texto no tiene indicaciones escénicas ni divisiones internas. En nuestro código teatral consta de cincuenta y tres escenas, de las cuales sólo las últimas dos no transcurren en el Perú: el resto se ambienta, según se infiere de los

parlamentos, en un palacio de Atahualpa, en las casas de los incas que toman parte de la acción, en un descampado de ubicación imprecisa y en el campo de los españoles, que son cuatro: Almagro, Pizarro, el padre Valverde y Felipillo, la lengua; en el final, los dos primeros dialogan con España, un personaje prosopéyico que se asimila al rey o al emperador.

Los personajes incas son Atahualpa, su hijo, el sumo sacerdote Wailla Wisa, sus parientes y guerreros más destacados—Airi Túpaj, Chalkuchima, y Khishkis— y dos princesas, las fiustas, de las cuales sólo una aparece como personaje individualizable (55), ya que en las otras siete intervenciones operan como coro, si se conviene en llamar así al personaje anónimo y colectivo que posee conocimientos que no tienen los otros personajes, sino que no surgen de la lógica de la representación y que se expresan como reflexión, lamento, ruego o maldición. Este coro, en consecuencia, da voz a la reacción esperable del espectador. A esto se agrega una forma de expresión específica, ya que, en cuatro oportunidades, el parlamento del coro reitera, de manera excepcional, los versos pares—“Inca mío” (65, 67 y 109)—, o los impares—“Inca mío, mi solo señor” (135-136)—.

La acción sigue una secuencia lineal que se inicia en un momento impreciso, anterior a la llegada de los españoles al territorio incaico, y termina con la muerte de Atahualpa: las dos últimas escenas corresponden a la muerte de Pizarro y deben ubicarse en España o, quizás con mejor lógica, en un espacio espiritual, en el que Pizarro, en el momento de morir, rinde cuentas a España de sus acciones americanas. No hay acotaciones de cronología externa, pero, en ocasiones, los personajes indican el tiempo transcurrido entre lo que relatan y el tiempo de la representación (85).

El eje argumental pasa por Atahualpa y los cambios que en sus percepciones, actitudes y sentimientos se producen desde que confía a sus “fiustas” que, por dos noches consecutivas, un “huaca” le ha mostrado, en sus sueños, un “negro augurio”:

Ambas veces he visto al Sol,  
purificador Padre nuestro,  
oculto en negro y denso humo,  
y toda la extensión del cielo  
y las montañas todas  
ardiendo con el mismo rojo  
que hay en el pecho de los pillikus. (53)

De inmediato la interpretación de los sueños se orienta hacia un ataque externo:

Tal vez sea evidente que hombres  
vestidos de agresivo hierro  
han de venir a nuestra tierra  
a demoler nuestras viviendas,  
a arrebatar me mi dominio. (55)

A partir de ese momento, se suceden los desarrollos escénicos de sus deseos sucesivos, que resultan órdenes para los demás y que surgen de la evolución de acontecimientos que no puede controlar. Primero, trata de interpretar sus propios sueños mediante los sueños adivinatorios del sumo sacerdote Waylla Wisa; luego, cuando se confirma la presencia de los españoles, manda a preguntarles qué quieren. Con posterioridad a su encuentro con los españoles y a la evidencia de que lo han de matar, intenta salvar su vida mediante el oro o mediante la entrega de las insignias del poder. Finalmente llega su captura, que desencadena sus maldiciones y el legado de sus poderes.

Para un espectador occidental, la tensión dramática reside en la interacción entre la impotencia frente al enemigo invasor, que no se entiende, y la aceptación de la voluntad de los dioses, "nuestro Padre Sol" y "nuestra madre Luna" (127), que, al permitir la muerte de Atahualpa, han de interrumpir la continuidad del imperio.

### 3. Los dioses incas

La primera conjetura que Atahualpa hace de sus sueños vincula la muerte y la posibilidad de que los dioses hayan apartado a los incas de su presencia:

Quizás la muerte estará cerca.  
Quizás el Sol y la Luna,  
nuestros depuradores Padres,  
de su presencia nos apartarán. (53)

El texto presenta la voluntad divina como inamovible. Para los hombres, esa voluntad sólo cobra voz durante los sueños, a los que el sumo sacerdote se entrega de manera deliberada. La elocuencia de esos sueños parece serle inmediata, mientras que, para el resto, el sueño es el vehículo por el que toman los dioses o los muertos adquieren una voz que debe ser interpretada. Atahualpa tiene sus sueños, premonitorios pero imprecisos, por influencia de un "huaca", a Khishkis, mucho antes, la propia Luna le había dicho, en sueños, que pronto moriría el Inca (85) y a Sairi Túpaj la madre de Atahualpa le había dicho que quería con ella, es decir muertos, a los "barbudos enemigos" (81-83).

Esa voluntad divina que parece haberse conformado en el comienzo de los tiempos, ya que el Inca Wiraqucha ya supo de la venida de los españoles (61), no responde a un sistema de recompensas y castigos; su designio, en la obra, es inescrutable, y los hombres lo acatan como inevitable, sin reproches y, sobre todo, sin defecciones; en efecto, Pizarro mata a Atahualpa porque no quiso convertirse y el padre Valverde lo incita a matarlo por no haber querido oír la palabra divina que toma voz en la Biblia.

La protección de los dioses resulta central para la derrota. Aunque los espa-

ñoles, que vienen por el mar (67) a la "tierra de los incas" (63), están "vestidos de agresivo hierro" (55, 61), y son "codiciosos" de oro (59), la conquista tiene su causa primera en el abandono del Sol

{...} Sabremos  
si el sol que purifica y luz da al mundo,  
nuestro Padre, querrá alejarse  
de nosotros y abandonarnos,  
o si al contrario, sin remedio  
convertirá en ceniza  
a aquellos que han venido codiciosos  
de nuestro oro y de nuestra plata. (61)

De allí que el deseo de conocer la voluntad divina, de tomar su voz para los hombres, constituya un centro de tensión dramática. A pedido de Atahualpa, duerme por primera vez el sumo sacerdote Waylla Wisa, (67), otra vez lo hace por su propia voluntad y lo despierta Sairi Túpaj a solicitud del coro, que ya sabe que los españoles han llegado (65-67); por tercera vez decide dormir "a fin de ver más claramente" (67) y el coro vuelve a pedir que se lo despierte, esta vez a Chalkuchirma, quien no lo logra, y le pide lo mismo a Khishkis (67-69); finalmente, cuando ya se ha tomado contacto con los españoles, Atahualpa le ordena por cuarta vez que, mediante el sueño, "revele qué infortunio / ha de caer sobre nosotros" (89-91), luego intenta despertarlo, pero no lo logra, pide que lo haga Sairi Túpaj, quien también fracasa, y se lo pide a Chalkuchirma, a Khishkis y a su hijo, con el mismo éxito, hasta que finalmente responde a su llamado (91-95).

Esta suma creciente de reiteraciones, que ha de haber sido funcional tanto para el crecimiento de la acción dramática como para su organización poética, nos muestra la ansiedad humana por conocer un destino inmodificable, y se intercala con otra serie de reiteraciones, que evidencian la esperanza de que, a pesar de que los sueños nunca son favorables, la realidad resulte atenuada. Después del primer sueño de Waylla Wisa, Atahualpa lo envía "a saber / si es cierto que han de penetrar en nuestro hogar" (63), después del tercer sueño lo envía a preguntarles "a qué han venido y con qué fin me buscan" (73), y después del cuarto le pide que le transmita a Sairi Túpaj que hable con los españoles "y les pregunte / qué es lo que en nuestra tierra quieren" (95); a su regreso ya no cabrán más dudas, la voluntad divina estará manifiesta porque los españoles entran en el palacio de Atahualpa.

### 3. Los mundos irreconciliables

La mencionada descripción de los españoles no sólo los presenta como enemigos, también, y esto es quizás lo decisivo, los muestra como irreconciliable-

mente diferentes. Durante su segunda incursión, Waylla Wisa se encuentra con los españoles y les pregunta lo que Atahualpa le había ordenado que indagase. En la acción, los españoles lo entienden, pero cuando contestan sólo mueven los labios (73-75) o gritan, y Felipillo, la lengua, debe traducirlos, y así será hasta la muerte del Inca.

Los españoles dan respuestas contradictorias, para Almagro han venido "en busca de oro y plata" (75), pero Valverde se irrita y dice que vienen "a hacer que conozcáis / al verdadero Dios" (75).

Waylla Wisa trata inútilmente de intimidarlos recordándoles el poder del Inca y de los dioses, del Padre Sol y la Madre Luna (75-77). Los españoles, a su vez, hablan del "señor más poderoso / del mundo" (73) y "de Nuestro Señor Jesucristo, / de la Virgen María, nuestra Madre / y los santos" (77), pero el sumo sacerdote no consigue saber el verdadero motivo de la venida ni logra obtener el regreso de los invasores.

Felipillo le entrega un "mensaje" (77) para Atahualpa, un papel escrito que los incas siempre llamarán la "chala". La imposibilidad de descifrarlo da lugar a otra serie de reiteraciones que se intercala con las anteriores. A Atahualpa la "chala" no le dice nada, ni tampoco a Waylla Wisa, que lo expresa en un parlamento excepcionalmente ilustrativo de la confrontación cultural:

Vista de este costado  
es un hervidero de hormigas.  
La miro de este otro costado  
y se me antojan las huellas que dejan  
las patas de los pájaros  
en las lodosas orillas del río.  
Vista así, se parece a los venados  
puestos cabeza abajo  
y las patas arriba.  
Y si sólo así la miramos  
es semejante a llamas cabizbajas  
y cuernos de venado. (79)

Atahualpa pide que se la lleve a Sairi Túpaj quien, después de fracasar lo envía a Chalcuchima, que reitera lo dicho y lo remite a Khishkis y éste al hijo del Inca, que lo devuelve a su padre. En medio de estos envíos, Sairi Túpaj y Khishkis relativizan el hecho de no poder comprender la "chala", porque han tenido los sueños premonitorios antes mencionados (81-87). La obra enfrenta así la cultura del texto, de la Biblia que revela la palabra de Dios, con la cultura de los sueños que manifiestan la voluntad divina.

Cuando, después de esta secuencia, Sairi Túpaj, por orden de Atahualpa, se entrevista con Pizarro, por dos veces lo increpa sin que logre conseguir otra

cosa que un movimiento de labios, a la tercera vez, Felipillo, el lengua, da voz a la respuesta de Pizarro, que contesta las amenazas de Sairi Túpaj, diciendo "me es imposible comprender / tu oscuro idioma" (101) y le manifiesta un propósito nuevo de la invasión hasta entonces no revelado o contenido en el mensaje que no se pudo comprender.

Pero yo te pregunto  
dónde se halla tu señor Inca.  
Yo vengo en busca de él  
y me propongo conducirlo:  
si no, obtendré siquiera su cabeza  
o bien su insignia real, para que vea  
el poderoso señor, rey de España. (101)

A pesar de que Felipillo ha dado voz a Pizarro con su traducción, Sairi Túpaj persiste en el refugio de su cultura al decir: "tampoco yo a entender alcanzo / ése tu idioma". (101)

Los diálogos entre Pizarro, en la voz de Felipillo, y Atahualpa, a quien nadie, en la acción, le da voz, continúan hasta que, en el momento previo al degüello, el padre Valverde le pide que reniegue de sus "ídolos", crea "en nuestro Padre" adore a "Dios omnipotente" y solicite el bautismo. En ese momento, Valverde debe reconocer la irreparable incomunicación: "parece que tú no comprendes / las palabras que yo te digo" (131).

Entonces le pide que escuche la Biblia, y, como había sucedido con el otro texto escrito, el de la "chala", Atahualpa se limita a decir: "No me dice absolutamente nada" (131).

La conquista no se construye desde la visión de la matanza y la guerra; se trata de los dioses y del Inca, que, ya preso y ante la evidencia de que será apartado de la tierra, a sugerencia del coro, ofrece a Pizarro, primero, los tesoros que busca:

Si oro y plata deseas  
te los pondré inmediatamente  
hasta cubrir todo el paraje  
que abarque el tiro de mi honda (109)

Pero el tema del rescate queda minimizado frente a la súbita evidencia de que el Inca será muerto. Pizarro dice, a través de Felipillo:

Yo vengo con el fin irremisible  
de llevar tu cabeza  
o por lo menos tu imperial insignia  
para que mi soberano la vea (111)

Y Atahualpa, consciente de que su muerte es la ruina del imperio, ofrece las insignias de su poder:

He aquí mi llautu de oro /  
he aquí también mi clava de oro /  
he aquí también mi honda de oro (113).

Estas insignias han recorrido la acción dramática desde sus comienzos. Atahualpa se las pide a su custodio, el sumo sacerdote (57), luego, las entrega a Sairi Túpaj para que lo represente ante los españoles (97), quien las usa para tratar de intimidar a Pizarro (99), y, luego de fracasar en su misión, las reintegra al Inca (103).

Hasta entonces han sido las insignias del sumo poder de Atahualpa, pero, cuando su muerte se hace evidente, el valor de las insignias cambia ya que pasan a ser el símbolo de la continuidad imperial. Atahualpa pide a Pizarro un momento para lamentar su "tragedia" (113 y 115) que, en realidad, destina a entregar sus legados. A una princesa le deja el "llautu de oro" (115), a otra su "honda de oro" (117), a Sairi Túpaj, su "clava de oro" (117), a Khishkis sus "dos serpientes de oro" (119) a Chalkuchima, su "rodela de oro" (121). En el momento de recibir el legado de las insignias del poder, los herederos varones formulan el pacto de continuidad. Sairi Túpaj dice que tendrá que refugiarse "en el seno de la montaña / acompañado de tu calva de oro" (117); Khishkis es todavía más explícito

Nos alejaremos de aquí  
y nos iremos a lo más lejano  
de nuestras tierras, conduciendo  
a la totalidad de nuestros vasallos,  
y allí conservaremos la memoria  
de tu poder. (119)

Chalkuchima coincide en que deben refugiarse "en el seno de la montaña" guardando la "rodela de oro" que recibe (121).

Con este legado, que se expresa mediante la reiteración, la obra no sólo da voz a la continuidad del imperio en las montañas de Vilcabamba, también fundamenta, en la continuidad con el pasado, la utopía de un futuro que devuelva el presente que termina. Atahualpa lega a su hijo un "luminoso diamante", símbolo de la perfecta permanencia, y antes de ordenarle que se refugie en Vilcabamba, acompañado "de los incas, tus primos hermanos y de todos los súbditos" le augura:

(...) mis hijos, los que vengan  
en el futuro, recordando

que éste fue el país de Atau Wallpa,  
su Inca, su padre y su único señor,  
arrojarán de aquí,  
conseguirán que vuelvan a su tierra  
cuantos barbudos enemigos hayan  
venido codiciosos  
de nuestro oro y de nuestra plata. (123)

El problema de la continuidad política se vincula al de la continuidad religiosa. La religión, que enfrenta necesariamente la cultura incaica a la de sus dominadores, queda desvinculada del poder. La obra no construye la imagen del Inca a partir de su origen divino, de su condición de dios sobre la tierra. El es, según lo establece el coro, el "solo señor" (135-136), el árbol que da sombra a los vasallos y a sus súbditos. Waylla Wisa, el sumo sacerdote, es el último en recibir el legado. Para él quedan "nuestro Padre Sol (...) y a nuestra Madre Luna", con la siguiente presagio que es también una orden:

Cuando se acabe tu existencia /  
te sumergirás en el seno /  
del mar junto con ellos (127).

Para esos dioses, padres de los incas, queda el refugio del mar originario, sin indicar hasta cuándo deben permanecer allí. Los momentos finales de la obra sugieren un proceso de disyunción, por el cual los vencidos se apropian de las formas que introducen los vencedores, aunque le otorgan su propio sentido.

#### 4. La sincretismo de la continuidad

Aunque más allá de los lugares tradicionales del imperio, la obra construye la continuidad del incanato en tiempos futuros a la conquista. Los peruanos no han de sobrevivir sustentados en los "huacas" locales sino como continuidad de los incas herederos de Atahualpa, refugiados en Vilcabamba. Pero la garantía de la continuidad no justifica la necesidad de la continuidad, cuando, aunque por la fuerza, otro poder y otra visión del mundo se ha incorporado al mundo peruano.

En su primera maldición a los españoles, Atahualpa adopta el tono del Génesis bíblico. Como castigo por sus violencias, los españoles, en el Perú, ya no podrán obtener riquezas con facilidad.

de hoy en adelante  
mucho tendréis que padecer:

el oro y la plata que hubiere  
 escóndanse en la entraña de la piedra,  
 y, si sobrase un algo,  
 conviértase en ceniza.  
 Ocúltate, opulencia,  
 pobreza, hazte presente,  
 Aquel que oro ambicione,  
 que lo halle con su esfuerzo,  
 haciendo fluir sudor de esclavos. (115)

Al fácil e ilimitado fluir de las riquezas codiciadas, que en un primer momento se ofrecían al español de manera pródiga, sucede, desde un preciso "hoy", el bíblico sudor para obtenerlas. Pero es mucho más lo que se interrumpe. Cuando Pizarro le ofrece la cabeza y el llautu de Atahualpa, España, representada por su rey o emperador, queda atónita, ya que nunca le ha mandado dar muerte al Inca, que es su igual, y lo condena a muerte. La condena es merecida porque Pizarro no ha sabido ver que el Inca

(...) gobernaba  
 a sus innumerables súbditos  
 en medio de la dicha y la alegría  
 y la más sólida concordia,  
 con su palabra siempre afable. (145)

No ha visto su palacio "exornado de oro" donde: "(...) clareaba el día para el Inca, / en medio de árboles floridos, / por los pájaros arrullado" (145).

El autoritarismo del imperio incaico queda reemplazado por esta construcción edénica que cobra voz apropiándose de la cosmogonía de los vencedores y completa la construcción de una utopía que permite instalar la esperanza para atenuar la injusticia y el padecimiento cotidiano.

### Bibliografía

- Anónimo. 1989. *Tragedia del fin de Atawallpa*. Versión en español y estudio preliminar: Jesús Lara. Introducción: Adolfo Colombes. Cochabamba: Ediciones del sol-Los amigos del libro.
- Arguedas, José María, (ed y tr.) *S/d. Apu Inca Atawallpaman*. Elegía quechua anónima. Lima.
- Balmori, Clemente Hernando, (ed. y tr.) 1955. *La conquista de los españoles*. Drama indígena bilingüe quechua-castellano. Tucumán.
- Basadre, Jorge, (ed.) 1938. *Literatura inca*. Paris: Biblioteca de Cultura Peruana I, 1.
- Betanzos, Juan de, 1981. *Suma y narración de los incas*. [1551], Esteve Barba 1968, 1-56.

- Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto, 1982. "La utopía andina", *Allpanchis* (Cuzco) 20.
- Esteve Barba, Francisco, (ed.) 1968. *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, t. CCIX.
- Flores Galindo, Alberto, 1993. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* [1988]. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Crijalbo.
- Garcilaso de la Vega, Inca, 1943. *Comentarios reales de los Incas* [1609]. Ángel Rosenblat (ed). Prólogo: Ricardo Rojas. Buenos Aires: Emecé.
- Guérin, Miguel Alberto, 1992. "Historiografía y política en el Perú del siglo XVI: la Relación de Pedro Pizarro, Arequipa 1571", Kohut (1992) 188-202.
- Huber, Elena y Guérin, Miguel Alberto, 1997. "La crónica de Indias, una mimesis entre lo épico y lo dramático", Pellettieri (1997) 173-187.
- Huertas, Lorenzo, 1981. *La religión en una sociedad rural andina (siglo XVII)*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Itier, César, 1995. *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo I: Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas" - Institut Français d'Études Andines.
- Kohut, Karl y otros, (ed.) 1992. *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Lara, Jesús, (ed y tr.) 1989 [1957]. *Tragedia del fin de Atawallpa* [Chayanta, 1871]. Cochabamba: Ediciones del Sol.
- Lohmann, Guillermo, 1945. *El arte dramático en Lima*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Lorandi, Ana María, 1997. *De quimeras, rebeliones y utopías. La gesta del Inca Pedro Bohorques*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Meneses, Raúl, 1982. *Teatro quechua colonial*. Lima: Edubanco.
- Pease, Franklin, 1973. *El dios creador andino*. Lima: Mosca Azul.
- Pellettieri, Osvaldo, (ed.) 1997. *El teatro y su mundo*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Rostworowski, María, 1983. *Estructuras andinas del poder*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
- Salas, Alberto M., Guérin, Miguel A., Moure, José Luis, (eds). 1987. *Crónicas iniciales de la conquista del Perú*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Sarmiento de Gamboa, P. 1942. *Historia Indica*. Edición sacada del original de Stern (1986).
- Stern, Steve, 1982. "El Taki Onkoy y la sociedad andina (Huamanga, siglo XVI)", *Allpanchis*, A. XVI, n° 19.
- , 1986. Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española. Madrid: Alianza Universidad.
- Szeminski, Jan, 1984. *La utopía tupamarista*. Lima: Universidad Católica.
- Torres, Bernardo de, 1972. *Crónica de la provincia peruana del Orden de los emitanos de San Agustín, Nuestro Padre, Merino*, t. II.
- Urbano, Enrique, 1971. "Discurso mítico y discurso utópico en los Andes", *Allpanchis* (Cuzco) 10.
- , 1982. "Representaciones colectivas y arqueología mental en los Andes", *Allpanchis* (Cuzco) 20.
- Vargas Llosa, Mario, 1996. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del*

*indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wachtel, Nathan. 1976. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)* [1971]. Traducción: Antonio Escohotado. Revisión técnica: Enrique Tandeter. Madrid: Alianza.

Zapata, Roger A. 1989. *Guamán Poma, indigenismo y estética de la dependencia en la cultura peruana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.