

La utopía del retorno del Inca, tonadas y danzas del Virreinato del Perú en el Códice Martínez Compañón

FERRÉ, Lucía Mercedes / Universidad de Buenos Aires - luciaferre.uba@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Códice Trujillo del Perú - danzas del Virreinato del Perú - utopía andina - degollación del Inca*

» **Resumen**

El presente trabajo reflexiona acerca del diálogo circular entre la literatura, la performance danzada y la música en el Códice *Trujillo del Perú*, perteneciente al Virreinato del Perú en el siglo XVIII. Abarca como principal objeto de estudio las acuarelas que ilustran las representaciones teatrales-coreográficas acerca de la utopía del retorno del Inca, es decir, los folios E.188 y E.191 del código. Dichas láminas se abordarán en vinculación con las partituras escritas en el sistema de notación europeo y sus respectivos textos: *Allegro tonada el tupamaro*, *Caxamarca* y *Adagio tonada el tuppamaro de caxamarca*. En diálogo con la reconstrucción de los bailes llevados a cabo por la directora Teresita Campan, con el fin de indagar los espacios simbólicos de construcción y manifestación de identidades – y alteridades– del sujeto colonizado en el Códice *Trujillo del Perú*.

» **Presentación**

El Códice *Trujillo del Perú* fue llevado a cabo por la subjetividad de un hombre blanco que poseía fines evangelizadores en el territorio andino: Baltazar Jaime Martínez Compañón nació el 10 de enero de 1737 en Navarra, España, y fue nombrado obispo de Trujillo en 1778. Entre los años 1782 y 1785 realizó un recorrido pastoral por el noroeste del territorio en el cual fundó poblados, iglesias y escuelas mientras plasmaba en acuarelas la naturaleza y las prácticas culturales de los habitantes de la diócesis. El recorrido inició en Trujillo hasta abarcar Saña, Piura, Jaén, Lanús, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Huambos, Cajamarca, Huamachuco y Pataz. El resultado del trabajo antropológico y etnográfico fue posteriormente enviado al Rey de España Carlos IV. Comprendía una serie de 1400 acuarelas, aproximadamente, reunidas

en nueve tomos que ilustran la vida y la naturaleza del obispado. El tomo II del Codex recupera las partituras y representaciones gráficas de las danzas protagonizadas por los habitantes de la diócesis.

Para profundizar el estudio de las *performances* que impulsaron a la resignificación y perduración de un legado incaico que estaba y sigue siendo desplazado por la cosmovisión y colonización europea, el presente trabajo inaugura una red sintagmática entre el campo de estudios pertenecientes a la musicología y la disciplina denominada danza histórica. Para ello, se tendrá como principal fuente de análisis la tesis de Tiziana Palmiero “Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón” (2014) en diálogo con el trabajo de reconstrucción de las danzas del virreinato plasmado en el artículo de Teresita Campana “Identidad y alteridad: el Códice de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII” (2022). En el intento de reconstrucción de las danzas encontramos la existencia de diversas fuerzas semánticas que constantemente se encuentran en pugna: lo andino, colonial y africano.

› **Códex Trujillo del Perú, el relato mítico andino**

Las láminas de la “Degollación del Inca” ilustran la representación coreográfico-musical de la captura y muerte de Atahualpa llevada a cabo en los poblados del Virreinato del Perú a finales del siglo XVIII. Tiziana Palmiero retoma el archivo del 22 de julio de 1792 en Cajatambo, Mangas, Mercurio Peruano, que denuncia el carácter anticolonial de las expresiones indígenas en torno a la muerte del Inca: “En medio de sus cantos injuriosos a la Religión, y a la Nación, quiero decir que un día después de la representación indecente y trágica que hacen de la Conquista, se echan los toros en la plaza” (Mercurio Peruano en Palmiero, 2014: 386). Como explica Palmiero, dichas festividades fueron consideradas como una amenaza para la población española, quienes promovieron mecanismos de usurpación y desalojo sobre el territorio y las actividades culturales de las minorías presentes en el Virreinato del Perú.

Desde otra perspectiva, las representaciones en torno a la captura de Atahualpa tendrían un origen común en relación con el relato mítico andino sobre la posible resurrección del Imperio incaico. Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes* (1986) refiere bajo el término de “utopía andina” para hablar del relato ideológico que se cristalizó en los movimientos de las rebeliones indígenas de finales del siglo XVIII:

Existe, por último, la memoria oral donde el recuerdo adquiere las dimensiones del mito. Entre 1953 y 1972 se encontraron en diversos pueblos de los Andes peruanos quince relatos sobre Inkarrí: la conquista habría cercenado la cabeza del inca, que desde entonces estaría separa de su cuerpo; cuando ambos se encuentren, terminará ese período de desorden confusión y oscuridad que iniciaron los europeos y los hombres andinos (los runas) recuperarán su historia. (Galindo, 1994: 19)

Frente a la realidad de un mundo andino fragmentado por la invasión occidental surge un intento de conformar la idea de un sujeto inalterable y armónico. El discurso utópico alentó al intento de encontrar en la reedificación del pasado y la idealización de la civilización incaica una solución a los problemas de identidad andina. Según Galindo, identidad y utopía son dimensiones que forman parte del mismo problema. De este modo, en oposición a la historia lineal impuesta por el colonizador, la memoria funciona como principal fuente de conservación y edificación de una identidad ligada al pasado incaico.

Cabe destacar que el ciclo mítico de Inkarrí se encuentra íntimamente ligado con manifestaciones de la cultura popular andina como las danzas de las pallas y las representaciones acerca de la degollación del Inca. Nathan Wachtel (1976: 291) explica que para las poblaciones andinas la degollación de Túpac Amaru en 1572 en Cuzco por orden del Virrey Francisco de Toledo habría sido un eco de la muerte de Atahualpa. Palmiero recupera la tesis de aquellos que trabajan la similitud entre ambos sucesos como una operación de identificación entre personajes productores de los datos básicos sobre los que fueron elaborados los relatos de Inkarrí. Más aún, es posible homologar las representaciones ilustradas alrededor de 1782 por Martínez Compañón sobre la “Degollación del Inca” con el reciente ajusticiamiento de Tupac Amaru II ocurrido años antes. De todos modos, el falso histórico detrás de las representaciones de la degollación del Inca permitió, por sobre posición con el mito de Inkarrí, restaurar el orden incaico perdido con la destrucción provocada por la conquista.

La danza de las pallas

En lo que respecta a la agrupación de las láminas de la “Degollación del Inca” y las dos acuarelas que ilustran las danzas de las pallas, Palmiero argumenta que el contexto de actuación de los folios E.149¹ y E.152 probablemente haya sido dentro de la representación semi-teatral de la muerte del Inca. Por un lado, en las acuarelas E. 173 se puede visualizar la ilustración de mujeres arrodilladas junto al cuerpo cercenado de Atahualpa. En efecto, las pallas, según Garcilaso de la Vega en *Comentarios reales de los Incas* (1609) eran mujeres de la nobleza incaica que acompañaban con sus cantos y danzas las ceremonias religiosas: “A las concubinas del rey que eran de su parentela –y a todas las mujeres de la sangre real- llamaban Palla: quiere decir ‘mujer de sangre real’. A las demás concubinas del rey que eran de las extranjeras –y no de su sangre- llamaban Mamacuna” (Garcilaso de la Vega citado en Palmiero, 2011: 380). En los folios “Danza de pallas” las mujeres se encuentran representadas con ropas elegantes que podrían denotar un estatus social diferenciado al resto de las subjetividades ilustradas en las láminas. Cabe aclarar que del mismo modo en que el Inca en el folio E.172 viste pantalones, coronas y símbolos cercanos a la cultura española, los vestidos rojos y dorados de las pallas recuerdan no sólo otro circuito de violencia efectuada sobre la población andina

¹ Ver Anexo I. Láminas del código Trujillo del Perú.

sino también un primer resultado sincrético para la resistencia de la tradición e identidad de los pueblos subyugados.

Por otra parte, las mujeres representadas en las láminas de la “Degollación del Inca” permanecen con el vestido largo y un chal, o *lliclla* propios de las vestimentas tradicionales de los pueblos originarios que contrastan y sobreviven al impacto colonizador. Las cofradías de las pallas “Bailan vestidas elegantemente, con flores en la cabeza y pañuelo en la mano. Sus movimientos son agraciados y realizan coreografías en corros y pasos de avance en doble filas, también es común el giro” (Palmiero, 2014:381). Felipe Guamán Poma en *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1612-1616) explica cómo en el relato mítico andino las *acllas*, doncellas vírgenes de doce años de edad, acompañaban con canto y música las ceremonias de la corte del Inca. Las mujeres eran las responsables de aportar el elemento sonoro característico en los rituales incaicos a modo de ofrenda y protección. A su vez, Vilcapoma, J (2002: 134) remite a la guerra entre Conchucos y Orejones donde los primeros utilizaron a sus hijas para aplacar la ira del Inca, quien regresó a Hualla Coronguimarca bailando al son de las cajas y flautas. De este modo, Palmiero argumenta la posibilidad de reconstruir la representación semi teatral de la muerte de Atahualpa al son de un canto angustioso liderado por las pallas. El “llanto del Inca” funcionaría como principal herramienta ceremonial a fin de proteger al Inca de los avances españoles, donde la sola escucha de su canto evocaría una relación particular con un determinado contexto situacional:

El “llanto del Inca” en una representación teatral de finales de la colonia, vendría a significar, para un oyente o participante andino, no solamente un momento de catarsis colectiva, sino la posibilidad de sentir y de vivir ceremonialmente y en comunidad la muerte del inca y su posible retorno, y por lo tanto de percibir y reafirmar su existencia como comunidad andina. (Palmiero, 2014: 478).

El canto y la danza de las pallas funcionan como principal símbolo portador de la construcción y perduración de un legado andino dentro de los rituales y festividades de principios del siglo. A pesar de no poseer un registro escrito de cómo se llevaban a cabo las danzas de las pallas, el método iconológico de Andy Warburg permite rastrear a través de las imágenes y partituras las significaciones dialécticas que se entretienen en el vestuario, el gesto, los objetos y la naturaleza. Comprender así la figuración de una subjetividad en búsqueda de mecanismos de perduración de un legado andino dentro del universo performático. En la observación panorámica de las representaciones gráficas se resignifican los procesos de dominación y opresión de la cultura incaica en el encuentro tortuoso con la conquista española. Al trabajar las láminas a modo de red abierta, subyace a toda mirada subjetiva la convivencia de tradiciones desde una tensión irresuelta. Tres espacios - andino, africano y europeo - convergen disputándose el terreno en una intermitente lucha energética. En el conjunto de acuarelas, sin necesidad textual, podemos rastrear la expresión de nodos de significación que estructuran la cultura de una población desterritorializada.

› ***Imagen, discurso y performance en los folios de la Degollación del Inca***

En lo que respecta al análisis de la lámina E.172 “Danza de la degollación del Inca”² múltiples autores coinciden en la ilustración de un posible ritual de adivinación. Por un lado, hay quienes suponen que representa a un mismo personaje en diferentes etapas del ritual. Por su parte, Millones y Tomoeda en “La Danza de la degollación del Inca” (1992) analizan la posible convocatoria a distintos conocedores de las artes de adivinación para predecir la llegada de los españoles al Tahuantinsuyo. Señalan que uno de los sujetos representados sostiene una bolsa con hojas de coca, mientras con la otra desenrolla un ovillo de lana y a su lado pareciera aguardar una caracola de mar llamada *Spondylus* conocida en los rituales de la Costa Norte. A su vez, identifican en la lámina un hechicero acostado en el suelo posiblemente en un estado de ensoñación que le permitiría adivinar el presagio del Inca. “En los textos recogidos en Chayanta y Oruro el único intérprete es *Waylla Wisa*, a quien Atahualpa llama "primo hermano" con lo que se indica un alto rango en la nobleza incaica. Este personaje que sueña para adivinar los sueños” (Millones y Tomoeda, 1992: 6). Más allá de las diferencias interpretativas, es necesario comprender el significado sensorio-emotivo que subyace en el contexto ritual. Silvia Citro en “El cuerpo emotivo: del ritual al teatro” (2001) analiza el modo en que los cultos y ceremonias inscriben en los sujetos significados que van más allá de lo medible en las prácticas teatrales. A diferencia del teatro eurocéntrico caracterizado por inscribir una distancia entre el agente, el medio y la audiencia; el ritual atraviesa al ser individual y lo inscribe dentro de una performance colectiva. La autora explica cómo “La vivencia de estos estados resulta así definitiva para la reactualización de las creencias, ya que a través de ellos los fieles pueden sentir - percibir corporalmente - la presencia o cercanía de lo divino, y es esta experiencia sensible la que permite sostener la cercanía y la adhesión de los participantes al ritual” (Citro, 2001:6). Las láminas que describen la experiencia de ritualización de los pueblos colonizados deben entenderse en términos de creación y reactivación de normas, símbolos compartidos en los grupos sociales de las poblaciones del noroeste del Perú en el siglo XVIII. Al repensar el ritual bajo la dinámica de *performance*, entendemos las láminas de la degollación del Inca no como un mero rito de adivinación, sino que allí mismo sucede una instancia creativa que transporta y conecta internamente al sujeto con una fuerza sensorio-emotiva. “Así, el estado de gozo refiere a un cambio existencial que no podría reducirse solamente a una alegría interna, espiritual, sino que lleva a cambios experimentados en el propio cuerpo” (Citro, 2001:3). Si bien podría pensarse el ritual como un mecanismo de poder, existe en la repetición una instancia liberadora y nueva íntimamente vinculada con el territorio

² Ver Anexo I. Láminas del código Trujillo del Perú

performático. Desde esta perspectiva, podemos rastrear en la “Tonada el Tupamaro de Caxamarca” folio E. 188 una construcción simbólica de la conquista vinculada con una sonoridad y corporalidad específica:

Quando la pena en el centro
 se encuentra con el sentido,
 suspiro es aquel sonido
 que resulta del encuentro³

Según Palmiero, los versos enuncian un dolor provocado no por miedo a la muerte o a un futuro inescrutable, sino a un sentimiento de certeza: “la pena se encuentra con el sentido”. Estamos frente a la confirmación de un porvenir trágico. Efectivamente, quien enuncia es un sujeto que “suspira” ante el impacto del colonizador, reactiva así el dolor propio de la matanza de su pueblo y sus tierras. Si tenemos en cuenta la relación dialéctica con el folio E.172, Millones y Tomoeda advierten en el paisaje dos especialidades que se abren a ambos lados del Inca. A la izquierda, los barrotes, y la pared blanca, convencionalmente europea, anuncian la futura prisión y desgracias de Atahualpa. En oposición, su extremo derecho, la promesa de libertad representada por la rampa caracterizada por elementos indígenas como la estructura de piedras. Desde una perspectiva warburgiana, conjugar textos, imágenes y documentos míticos e historiográficos, abre la posibilidad de reconstruir la *performance* desde una tensión dialéctica irresuelta entre ambas comunidades. El diálogo entre las imágenes de la “Degollación del Inca” y las tonadas, enseñan los gestos meticulosos de los que se proveyeron las minorías para expresar el padecimiento de toda su comunidad. Es decir, en pocas y precisas palabras y en la relación con determinados elementos arquitectónicos y naturales, los pueblos subyugados dejan rastros de los mecanismos de reactivación y liberación frente a la imposición del colonizador.

De manera similar, la tonada E.191b expresa en primera persona del singular una espera ansiosa que termina en un trágico desenlace:

De los baños donde estuve
 luego vine a tu llamada
 sintiendo yo tu venida,
 confuso de tu llegada

Tiziana Palmiero analiza en la evocación de tan solo cuatro acciones: estar, venir, sentir y confundir, la condensación de la expresión de toda la población andina ante la masacre llevada a cabo por los españoles. A partir de dicho sintagma, Teresita Campana reconstruye un sentido de identidad colectiva evocada en las danzas y movimientos del Códice Martínez Compañón. En la elaboración de la danza “Tonada Tupamaro”, la coreógrafa parte no sólo de las danzas que entraron al Perú a modo de dominio colonial en las casas

³ Ver Anexo II. Partituras del código Trujillo del Perú

reinantes como lo fue la danza barroca sino también, tiene en cuenta la influencia de las comunidades andinas y africanas vigentes en la diócesis.

El primer paso consiste en analizar la constitución de los componentes sociales de la vida virreinal en el siglo XVIII para saber quiénes bailan: la sociedad española, dominante y minoritaria, los habitantes originarios, tanto del área andina como la costa y la selva, herederos del Imperio incaico, grupo que sufre el proceso de mestizaje a lo largo de las décadas, y los esclavos africanos, insertos no sólo como fuerza de trabajo, sino también como parte esencial de la identidad en el sincretismo social. (Campana, 2022: 4)

Da cuenta de movimientos barrocos que podrían pensarse como apropiación de aquellos movimientos, ritmos y tradiciones europeas que le han sido impuestas a los pueblos originarios. Inaugura una experiencia activa que involucra al ambiente representacional de la ceremonia, sus participantes y la naturaleza. Trabaja la relación entre los *performers* y los posibles objetos de ofrenda, los pies descalzos y conexión con el suelo. Incluso, una intención en la mirada y en la corporalidad que apunta hacia una búsqueda de identidad y memoria colectiva en oposición a una contextualización escénica eurocéntrica de entradas y salidas. Como bien explica Diana Taylor, la *performance* abarca todo ello y más, es la memoria, la construcción de una identidad y la transferencia de saberes que exceden el ámbito del lenguaje. “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (Taylor, 2001:1). En su artículo, Teresita Campana, explica que, para pensar la corporalidad y sus posibles movimientos, partió desde la figuración de la subjetividad en las láminas y en los textos de las tonadas. Es decir, analizó quien enuncia, qué expresa, cómo se viste para comprender quién baila y cómo se mueve. Colocar la corporalidad dentro de la lógica performática y no bajo el concepto de teatralidad o espectáculo, permite cuestionar taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas. En las láminas, cantos y *bayles* se combinan diversos modos de abordar los encuentros festivos, conmemorar y trazar un recorrido de la historia e identidad de una población. Por lo que es necesario realizar el trabajo a la inversa: analizar la corporalidad para luego regresar al estudio del material histórico. De este modo, indagar acerca de aquella narrativa que la perspectiva textual del colonizador omite. Abarcar con mayor amplitud las posibles construcciones de la identidad andina desde una corporalidad que ha sido corroída y se reinserta en tanto deuda. En la actualidad no contamos con un sistema de notación de las danzas de la muerte de Atahualpa, es decir, de la corporalidad danzante. Desde ese vacío material es necesario preguntarnos: ¿De qué modo el trabajo con el material permite recuperar los fragmentos de una *performance*? ¿Qué omite la perspectiva textual y visual del colonizador? ¿Cuáles son los elementos desplazados en las láminas? ¿Cuántos elementos sonoros descarta la partitura? ¿Qué afectaciones sensorio-emotivas se encuentran ausentes?

Al tener en cuenta el sentimiento específico de la memoria de un pueblo en la evocación de las tonadas, una de las posibles respuestas podría ser que la partitura en sistema de notación europeo descarta el sonido de

los cuerpos que chocan en el baile. Como también, el ruido de las espadas que se blanden, los susurros de los hechiceros en la interacción con sus objetos, el bullicio de la naturaleza, los ríos y la tierra que reactivan y resignifican cada representación de la muerte de Atahualpa. En este caso, la ecología de los materiales propuesta por Tim Ingold permite pensar una nueva forma de la cercanía entre los objetos y la *performance* en la degollación del Inca representada en la lámina del Códice Martínez Compañón. De alguna manera, no se trata únicamente de reconstruir el sistema de pasos, los significados de los *bayles*, los sentimientos o la tradición, sino que deben tener igual importancia la reconstrucción de una vinculación particular con los materiales y el entorno.

El cuerpo viviente, de la misma manera, es sostenido gracias sólo a la continua toma de materiales de su alrededor y, a su vez, el flujo en ellos, en el proceso de respiración y metabolismo. (...) Los cuerpos de los organismos y otras cosas tienen fugas [filtran] continuamente, de hecho, sus vidas dependen de ello” (Ingold, 2014; 12).

La corporalidad responde al contacto con el espacio habitable y la relación establecida entre los instrumentos que permanentemente se encuentran a su alcance. Prendas, cascabeles y piedras intervienen de manera específica en cada presentación. El espectador⁴ de las láminas no debe limitar la reflexión a la mera representación inmóvil y distante de un baile. Más bien debe buscar la transmisión de materiales y significaciones de una *performance* aún en potencia. Una bandera roja, una gorra y un saco para los españoles, la espada que dejó al Inca degollado en el suelo. Agrupar elementos y afectaciones, reinscribir la relación de los *performers* con los materiales que adquieren nuevas significaciones en cada ejecución aún en la actualidad.

Por otra parte, en lo que respecta al análisis del folio E173, la superficie evoca un paisaje externo, de sierra, montañas y bifurcaciones del río donde se asienta una población que posiblemente sería la de Cajamarca.

La información etnográfica nos dice que el encuentro de dos arroyos es el lugar propicio para hacer ofrendas o para limpiarse ceremonialmente de las impurezas o culpas en que se haya incurrido. En la imagen que comentamos, los brazos del río separan la escena de la ejecución y los españoles de las montañas y del pueblo de Cajamarca. Sintomáticamente, el *tinkuy* o confluencia de las aguas se produce sobre el trono del desventurado Inca. (Millones y Tomoeda, 1992: 8)

Según Millones y Tomoeda, dicho folio presenta un reordenamiento de sus componentes en función de la naturaleza y sus fuerzas sobrenaturales. Evidentemente, contrasta la ilustración de los soldados que escaparon por la montaña y regresan con el rey de España en el extremo superior del cuadro. En oposición al río que baja al pueblo de Cajamarca. En conjunción con las demás láminas y los textos, podemos suponer que los españoles se pierden en la montaña a modo de ofrenda a los *Apus* o espíritus de los cerros. El ruido

⁴ Para profundizar la definición de “espectador” ver Rancière, J. *El espectador emancipado* (2010)

del arroyo formaría parte crucial de las danzas y ritos protagonizados por los habitantes. Asimismo, si agrupamos en orden consecutivo el folio E.172 del 173, en el primero se posiciona al Inca en el centro de la imagen sobre su trono dorado, en el siguiente, el solio figura vacío y reducido al extremo inferior del cuadro junto al cuerpo cercenado del Inca. Efectivamente existe un núcleo identitario que se construye al interior de la relación entre la naturaleza y la distribución de las corporalidades. De este modo, reconstruir la representación semi teatral a partir del foco en la corporalidad permite rastrear las huellas de una comunidad que es desplazada en el material histórico. Pensar de manera activa la materialidad y en convivencia con los sujetos, permite problematizar el fenómeno de la representación escénica. El archivo no sólo como instrumento historiográfico e inmóvil, sino como *performance* que invitan a comprender nuevos espacios de supervivencia, de reactualización del discurso oral andino y el legado incaico que aún sobrevive en los márgenes.

› **Reflexiones finales**

En el *Códice Trujillo del Perú* - en tanto formato occidental que cristaliza una perspectiva de la historia - perduran las huellas de una cosmovisión y memoria andina subyugada que resiste y se reactualiza en la frontera, en los bordes. No solo en los límites físicos y territoriales como muestran las láminas, por ejemplo, en las bifurcaciones de los ríos y montañas, sino también, en el espacio textual que el colonizador impone. Es decir, entre los espacios que inauguran la red de partituras escritas en un sistema de notación europea, las acuarelas y los textos en español del *Códice de Trujillo*. Si bien no podemos calificar el trabajo de Teresita y de la Compañía de Danza Barroca como una pedagogía decolonial, sí podríamos rastrear aquello que el multiculturalismo supone como verdadero. La visión del colonizador en contraste con la reposición historicista. La recreación de una danza virreinal que integra no sólo los movimientos barrocos impuestos, sino también incluye el movimiento de caderas afroamericano en la narrativa propiamente andina sobre el Tupamaro. Es tarea del espectador recuperar allí la confluencia de tres corporalidades, la imposición violenta occidental y la resistencia andina a partir de la memoria oral, la sonoridad y el cuerpo.

A modo de cierre, se podría proponer una lectura transculturada oral, palpable, sobre un material histórico y etnográfico. Si bien para aquellos que construyeron la versión europea del drama probablemente estaban pensando en inmortalizar la audacia de Pizarro en la Cajamarca de 1532. La representación semi teatral de la muerte del Inca apunta precisamente a la capacidad de reactualizar la promesa de la vida en medio del genocidio indígena. Situarse desde la corporalidad sobre un material histórico permite rastrear desde otra perspectiva los espacios simbólicos de construcción y manifestación de identidades – y alteridades– del sujeto colonizado en el *Códice Trujillo del Perú*: “La expresión de este acuerdo, explica la fortaleza de una sociedad, que extrae de sí misma la posibilidad de seguir existiendo.” (Millones y Tomoeda, 1992: 18).

» **Anexo I. Láminas del códice Trujillo del Perú.**



» **Anexo II. Partituras del código Trujillo del Perú.**

E.188 Allegro tonada el tupamaro, Caxamarca

Alegro tonada el tupamaro Caxamarca Grave E.188

Quando la pe na en el cen tro quan do la pe na en el cen tro se en cuen tra con el sen ti do se en cuen tra con el sen ti do sus pi ro es a quel so ni do sus pi ro es a quel so ni do que re sul ta del en cuen tro que re sul ta del en cuen tro.

E.191 Adagio tonada el tuppamaro de caxamarca

Mag. Cachua la despedida de quamachuco E.191

De brin se de vo de ser de dia man te, o de vi bi, ca' mi me te me la muerte o no ay muerte para mi o no ay muerte pa' ra mi.

tonada el tuppamaro de caxamarca

De us ba ñas don de es tu be lue go.

ui re au da ma da Sin tien do yo tu de ni da con tu so de tu lle ga da

Bibliografía

- Abercrombie, Thomas. 1991. To Be Indian, to Be Bolivian: 'Ethnic' and 'National' Discourses of Identity. Nation-State and Indians in Latin America, edited by G. Urban and J. Sherzer, pp. 95-130. Austin: University of Texas Press
- Citro, Silvia. 2001. "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro." En: Matoso, Elina (comp.) Imagen y representación del cuerpo, Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento, pp. 19-34. FFyL, Letras, UBA.
- Campana, Teresita. 2022. "Identidad y alteridad: el Códice de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII". Buenos Aires. 1-34.
- Flores Galindo, Alberto, 1986. Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes. Perú: Horizonte
- Ingold, Tim. 2014. "Toward an Ecology of Materials". En: Annual Review of Anthropology 2012, vol. 41:427-42. [Traducción: Andrés Laguens, febrero 2014]
- Garcilaso De la Vega, Inca, 2005 [1991]. Comentarios reales de los Incas [1609]. II vol. Editado por Carlos Aranibar, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Millones, Luis e Hiroyasu Tomoeda, 1992. "La Danza de la degollación del Inca". En: Bulletin of the Nacional Museum of Ethnology, Vol 17. N°143-159.
- Palmiero, Tiziana. 2014a. "Las láminas musicales del código Martínez compañón, Trujillo del Perú, 1782-85". Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.
- _____. 2011b Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-1785). Revista musical chilena. Año LXV. Julio-diciembre 2011. N 216. pp 8-33.2006
- Ranciere, Jaques. 2010. *El espectador emancipado*. 1ed. Buenos Aires, Argentina: Manannal.
- Schaedel, Richard, 1956. "La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta de Otuzco". En: Escena, N.º 8, diciembre. pp.23-25.
- Taylor, Diana, 2001. "Hacia una definición de performance" NYU. Trad. Marcela Fuentes.<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Trujillo del Perú [1782-1785], nueve tomos. En: Manuscritos de América en las Colecciones Reales. Real Biblioteca, Madrid. <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/patrimonio/catalogo.shtml>. [Consulta: 14 de septiembre de 2022]
- Wachtel, Nathan, 1976. Los vencidos: Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570). Madrid: Alianza Editorial.