

LA EPICA INCAICA EN TRES TEXTOS COLONIALES

(Juan de Betanzos, Titu Cusi Yupanqui, el *Ollantay*)

Martín Lienhard

Ginebra

I. *Los tres textos*

El famoso drama quechua *Ollantay*¹, cuya primera versión escrita se realizó sin duda en la segunda mitad del siglo XVIII², ha suscitado una polémica larga, a menudo estéril y repetitiva, entre los defensores de su supuesto origen incaico y los que insisten, por el contrario, en sus rasgos coloniales e hispánicos³. En el Perú, esta polémica se inscribe en el marco del tradicional

1 Nos referiremos aquí a la edición bilingüe publicada en Lima (s/f) por Ediciones Nuevo Mundo. "Nota informativa" de J.M. Arguedas, pp. 7-14.

2 En 1768, según E. Bendezú Aybar (*Literatura quechua*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 401), J. Pastor Justiniani copia el códice del *Ollantay* propiedad del cura Antonio Valdez, presunto autor del drama.

3 Representativos del primer grupo son J.J. Tschudi, el primer editor del drama (1853), G. Pacheco Zegarra, traductor al francés (1878), A. Yépez Miranda (1958); del segundo, el argentino B. Mitre (1883), seguido por todos los "hispanistas" peruanos. J.M. Arguedas (v. nota 1), más sereno, califica el drama de obra "indo-hispánica".

debate ideológico entre los "hispanistas", abogados de la occidentalización del país, y los "indigenistas" nostálgicos, apegados a la idea de un *Tawantinsuyu* idílico. No queremos entrar aquí en esta polémica; partimos, más bien, del hecho de que el Perú, como toda la zona andina, sufrió en el siglo XVI un trastorno irreversible y que, a partir de entonces, cualquier producto cultural andino surge en medio de un horizonte híbrido, caracterizado por la imposición oficial de la cultura occidental y la resistencia de unas culturas andinas que se nutren tanto de su pasado autóctono como de aportes ajenos. También los textos existentes del *Ollantay*, todos necesariamente de origen colonial se han de enfocar, por consiguiente, a partir de su hibridismo congénito.

Ahora bien, este drama no es, como se suele suponer, la única obra colonial que guarda relación con una "épica incaica" que trataremos de definir más adelante. Por lo menos dos otros textos se sitúan, pese a sus características distintas, en una línea semejante: la *Suma y narración de los Incas* (1551) del intérprete español Juan de Betanzos,⁴ una dramatización del conflicto entre el Inca Viracocha y su hijo Pachacutic, y la *Relación* (1570) del Inca Titu Cusi Yupanqui, centrada en la resistencia antiespañola de su padre Manco Inca.⁵

El olvido de estos dos textos en el debate acerca del "teatro" incaico y el *Ollantay* se debe sin duda, como sucede en otros casos análogos, al hecho de que los *informes*, como los de Betanzos y Titu Cusi, no se suelen leer como "literatura", sino como meros documentos históricos o antropológicos. Sin embargo, tanto la *Suma* como la *Relación* presentan un grado relativamente alto de elaboración literaria y aun dramática, como veremos; en una investigación acerca de la épica incaica ofrecen, además, serias ventajas sobre el *Ollantay*: se conocen no sólo sus autores, sino también las fechas y las condiciones concretas en que se concibieron o escribieron las dos obras. Ambos autores, por otra parte, se hallan notoriamente vinculados con la dinastía incaica. Betanzos, uno de los primeros letrados españoles en el Perú, casa-

4 Juan de Betanzos, "Suma y narración de los Incas", en *Crónicas peruanas de interés indígena* (ed. F. Esteve Barba), Madrid, Atlas, 1968, Bibl. de Autores Españoles N^o CCIX pp. 1-56.

5 Titu Cusi Yupanqui, *Relación de la conquista del Perú* (ed. F. Carrillo), Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1973.

do con una hermana del Inca Atahualpa, sirvió de intérprete entre autoridades españolas e incaicas. En cuanto a Titu Cusi, nieto de Huayna Capac (*Wayna Qapaq*), baste decir que dirigió durante más de diez años el Estado neoinca disidente de Vilcabamba (*Willka Pampa*): hasta 1571.

Una confrontación de los tres textos, emparentados por su temática y su exposición más o menos dramatizada, debería permitirnos ahondar en el conocimiento de los comienzos de una literatura andina escrita, ni incaica ni española, en las relaciones entre esta nueva literatura y las tradiciones orales incaicas, en la naturaleza híbrida del *Ollantay* y, también, en las características de la épica prehispánica. Para recordar los argumentos de las tres obras, ofreceremos a continuación sendos resúmenes de sus articulaciones dramáticas principales, sin hacer hincapié, por ahora, en las diferencias de su escritura.

a). Juan de Betanzos: "*La victoria de Pachacutic*"

En los días del Inca Viracocha (*Wiracocha*), el rey (*qapaq inka*) de los chancas, Uscovilca, decide imponer su autoridad en el Cusco. Ante las fuerzas superiores del enemigo, el Inca huye con su corte a Saccahuana con el propósito de llegar a un acuerdo con los chancas. Sólo quedan en el Cusco su hijo menor Inca Yupanqui con tres amigos, porque ellos prefieren morir luchando por su libertad y la del Cusco. Pese a varias embajadas, Viracocha se niega a socorrer a su hijo en su resistencia. Gracias a las revelaciones nocturnas del dios Viracocha Pachayachachic, el Inca Yupanqui vence a los chancas; Uscovilca muere en la batalla. Victorioso, el hijo se presenta ante su padre y le ofrece pisar las insignias y los prisioneros enemigos (rito de victoria), pero este rechaza el homenaje e insiste en que su hijo mayor, Inca Urco, goce de este privilegio. El Inca vencedor, considerando tal respuesta como afrenta, regresa al Cusco, no sin triunfar antes de una traición urdida por su propio padre y los capitantes chancas. Después de haber vencido una segunda vez a los chancas, a cuyos capitanes castiga cruelmente, Inca Yupanqui encarga a su amigo Vicaquirao la misión de traer a su padre al Cusco. Avergonzado, Viracocha Inca declina la invitación. Repetidamente, los nobles cusqueños ofrecen a Inca Yupanqui la *maskapaycha*, insignia del poder real, pero éste, respetando la preeminencia de

su padre, no accede al deseo de sus dignatarios. Pacientemente reedifica y reorganiza la capital y el reino, dotándolo de santuarios, depósitos, acequias, instituyendo un calendario y repartiendo tierras. Acabada la obra, manda buscar a su padre, quien le impone ahora la *maskapaycha* y el título de Pachacutic (*Pachakutiq*) Inca Yupanqui. El nuevo Inca castiga la deslealtad de su padre, obligándolo a tomar chicha en un recipiente sucio. A la muerte de Viracocha, Pachacutic lo honra con una serie de ritos, en los cuales se exhiben, con acompañamiento de cantares épicos, las momias de los Incas muertos.

b) Titu Cusi Yupanqui: "*La epopeya de Manco Inca*"

Cuando los españoles llegan a Cajamarca, el ilegítimo Inca quiteño Atahualpa intenta resistirles y cae preso. Desde la cárcel manda asesinar a su hermano cusqueño, el Inca Huáscar. Los españoles ejecutan a Atahualpa. En Inca legítimo Manco Inca, en el Cusco, se alía con los pizarristas contra los capitanes del Inca ejecutado, Challcuchima y Quisquis, que siguen resistiendo. Los pizarristas se instalan en el Cusco, donde Manco Inca les tributa los mayores honores. Pero dos hermanos de Pizarro, sedientos de oro, lo toman preso dos veces para cobrar un rescate y quitarle a Cura Ocllo (*Qora Oqlló*), su hermana-esposa. Le hacen sufrir toda clase de vejámenes. Manco Inca les entrega un tesoro y, astutamente, una princesa que no es Cura Ocllo. Bajo pretexto de un levantamiento indio, los pizarristas lo vuelven a encarcelar. El sumo sacerdote Vila Oma (*Willaq Umu*) y un capitán, hostiles desde siempre a los españoles, le instan a rebelarse. Y Manco Inca se escapa, junta tropas de los cuatro cuadrantes del *Tawantinsuyu* y pone cerco al Cusco y a Lima. Por milagro, los españoles logran huir. Los indios los persiguen, pero son derrotados. Para evitar el aniquilamiento de sus tropas, Manco inicia una larga marcha hacia Chachapoyas, castigando a los Huancas y a otros aliados de los españoles, matando a centenares de pizarristas. Al fracasar en su propósito principal, la reconquista del reino, Manco se resigna a retirarse con sus dignatarios al *Antisuyu*, zona de los indios amazónicos. Antes de emprender viaje, deja a los indios reunidos en [Ollantay-] Tambo su testamento, en el cual les exige una resistencia permanente y paciencia hasta su regreso. Varios años más tarde, en el nuevo estado inca de Vilcabamba, algunos españoles almagristas (fac-

ción antipizarrista) aislados asesinan por traición a Manco Inca. Antes de que logren salir de los dominios del Inca, los asesinos son capturados y ejecutados cruelmente. Manco Inca, cuya agonia dura varios días, entrega el poder a su hijo Titu Cusi Yupanqui, autor de la *Relación*.

c) *Ollantay*

Ollanta, militar festejado por sus victorias sobre los Chancas, *waminka* (general) del *Antisuyu*, mantiene, a escondidas, relaciones amorosas con Kusi Qoyllur, la hija predilecta del Inca Pachakutiq. Pese a los consejos convergentes del sumo sacerdote *Willaq Umu* y de su propio *warma* (criado) Pichichaki, Ollanta decide, antes de emprender una nueva expedición militar, solicitar al Inca su hija por esposa. Airado, Pachakutiq le recuerda su condición de *runa* (hombre común) y lo expulsa; como se sabrá más tarde, encierra a su hija, ya encinta, en un calabozo del *aqlla wasi* (casa de las elegidas).

Ollanta se refugia en [Ollantay-] Tampu. Allí nombra a un sumo sacerdote (Hanqo Wayllu) y a un lugarteniente (Orqo Waranqa); luego se hace aclamar como Inca. Durante diez años logra derrotar las expediciones militares cusqueñas, dirigidas por su viejo rival Rumiñawi.

En el Cusco muere el Inca Pachakutiq; le sucede su hijo Tupaq Yupanki. Rumiñawi, nuevamente encargado de reconquistar el *Antisuyu*, baja a Tampu, disfrazado de desertor, gana la confianza de Ollanta y lo confirma en su intención de celebrar una gran fiesta el día del *infi watana* (solsticio). Mientras tanto, en el *aqlla wasi* del Cusco, Ima Sumaq, hija de Kusi Qoyllur (y de Ollanta), descubre el calabozo secreto de su madre. En Tampu, Rumiñawi, aprovechando la ebriedad festiva de los Antis, captura a Ollanta y sus partidarios; luego los presenta al Inca pidiendo para ellos un castigo atroz. El Inca parece aceptar la sugerencia de Rumiñawi, pero en el último momento manda poner en libertad a los prisioneros y, a la sorpresa general, concede al "traidor" Ollanta la función de segundo Inca (*inka rantin*) y a Orqo Waranqa, el gobierno del *Antisuyu*. En este momento feliz llega Ima Sumaq para pedir clemencia por su madre. Acompañado de Ollanta y los demás, el Inca penetra en el recinto sagrado del

aqla wasi, donde descubre a Kusi Qoyllur y se entera de la intransigencia de su padre. Reparando la injusticia de Pachakutiq, le devuelve a Ollanta su esposa.

Cada uno de los tres textos presentados constituye esencialmente una reflexión dramatizada acerca del poder, las responsabilidades y las prerrogativas inherentes a la función del *qapaq inka*, personaje que se encuentra en la cúspide de la pirámide jerárquica del *Tawantinsuyu*. En las tres obras, esta función se ve amenazada por fuerzas periféricas o centrifugas, sea por el propio Inca Viracocha aliado con los Chancas en Betanzos, por las fuerzas conjuntas de los españoles y sus aliados andinos en Titu Cusi, o por el general plebeyo (*runa*) *Ollanta* aliado con los Antis en el drama quechua del mismo nombre. No importan tanto los nombres propios ni la realidad histórica, a menudo "rectificados" (Betanzos, Titu Cusi) o parcialmente apócrifos (*Ollantay*); la historiografía incaica, como toda historiografía dinástica, acostumbraba, como bien lo observó el cronista Cieza de León en 1552/54, ofrecer un cuadro expurgado y positivo del pasado andino:

(...) los que sabían los romances, a voces grandes, mirando contra el Inca, le cantaban lo que por sus pasados había sido hecho; y si entre los reyes alguno salía remisio, cobarde, dado a vicios y amigo de holgar sin acrescentar su imperio, mandaban que éstos tales hobiese poca memoria o casi ninguna; y tanto miraban ésto que si alguna se hallaba era por no olvidar el nombre suyo y la sucesión; pero en lo demás se callaba, sin cantar los cantares de otros que de los buenos y valientes.⁶

Es probable que la evaluación de los hechos de cada uno de los Incas sufriera modificaciones con cada cambio dinástico; en nuestro caso, sin embargo, salvo para la evocación de la figura de Manco Inca por su propio hijo, el origen de las tradiciones no se puede establecer con seguridad: Betanzos se refiere a la tradición oral cusqueña de su época, que debe de llevar el sello del último Inca incontestado, Huayna Capac, mientras que para el *Ollantay*, la cuestión queda, por ahora, abierta.

6 Pedro de Cieza de León, *El señorío de los Incas* (ed. C. Aranibar/P. Duviols), Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1967, p. 32.

El hecho de que los tres textos estén centrados en la función del *qapaq inka* sugiere ya de por sí una inspiración incaica. Contrariamente a la memoria histórica mesoamericana, basada fundamentalmente en la sucesión de ciclos astronómico-matemáticos por años,⁷ la memoria andina, tal como la conocemos a través de varias crónicas, nos restituye cuatro humanidades "prehistóricas" y una quinta, dividida en los periodos de los doce Incas "históricos"⁸. Nada nos impide afirmar, por lo tanto, que el *Ollantay* y las dos relaciones anteriores sigan, de algún modo, dentro de las traiciones historiográficas del *Tawantinsuyu*.

II. *La épica incaica*

Ahora, ¿de qué modo se mantenía y se actualizaba esta tradición? O, con la pregunta subyacente al debate sobre el *Ollantay*: ¿Existió un teatro incaico y, si existió, qué forma tenía? Admitimos de entrada que no nos parece acertada la segunda pregunta, porque parte de unas premisas erróneas, de la preocupación ideológica de "salvar" a los Incas frente a la cultura occidental, atribuyéndoles una serie de rasgos intelectuales y culturales típicos de la Europa renacentista, como lo hacía sistemáticamente, el "Inca" Garcilaso, autor de los *Comentarios reales*. Y a él precisamente se refieren, invariablemente, los investigadores deseosos de probar la existencia de un "teatro" incaico. Notemos que Garcilaso, "Inca" literario, no se proponía historiar el pasado andino, sino entrar, gracias a la imagen "helénica" que ofrecía del *Tawantinsuyu*, en la "universalidad" de la Europa renacentista.

Si nos acercamos a las indicaciones, bastante precisas y coincidentes, que varios cronistas nos transmitieron acerca de los espectáculos dinásticos en la corte inca, veremos surgir ante nuestros ojos y oídos no un teatro al estilo greco-latino-renacentista, sino unos ritos imperiales artísticamente elaborados, destinados a glorificar a la dinastía, a afirmar su origen celestial y a rendir

7 Gordon Brotherston, "Ollanta and the literature of Tahuantinsuyu", *Bulletin of the Society for Latin American Studies*, N° 31, oct. 1979, pp. 95-111.

8 Cf. especialmente Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, (ed. J.V. Murra/R. Adorno), México, Siglo XXI, 1980.

homenaje a sus divinidades tutelares. Entre todas las descripciones conservadas elegimos, por su precisión, su belleza y su relación con el primero de nuestros textos, una de Betanzos:

E otro día de mañana fue traída mucha juncia y echada por toda la plaza e traídos muchos ramos que hincaron en ella, de los cuales ramos fueron colgados muchas flores e muchos pájaron vivos; e así, los señores del Cuzco salieron muy bien vestidos de las ropas que ellos más preciadas tenían, y el Inca juntamente con ellos; e ansimismo vinieron los caciques, los cuales traían los vestidos que el Inca les diera.

E luego fueron sacados allí a la plaza mucha y muy gran cantidad de cántaros de chicha; y luego vinieron las señoras, así las mujeres del Inca como las demás principales, las cuales sacaron muchos y diversos manjares; e luego se sentaron a comer todos, e después de haber comido, comenzaron a beber, e después de haber bebido, el Inca mandó sacar cuatro atambores de oro, e siendo allí en plaza, mandáronlos poner a trecho en ella, e luego se asieron de las manos todos ellos, tantos a una parte como a otra, e tocando los atambores, que así en medio estaban, empezaron a cantar todos juntos, comenzando este cantar las señoras mujeres que detrás dellos estaban; en el cual cantar decían e declaraban la venida que Uscovilca había venido sobre ellos, e la salida de Viracocha [e cómo] Inca Yupanqui le había preso e muerto, diciendo que el Sol le había dado favor para ello, como a su hijo; e cómo después ansimesmo había desbaratado y preso y muerto a los capitanes que así habían hecho la junta postrera. E después deste canto, dando loores y gracias al Sol e ansimismo a Inca Yupanqui, saludándole como a hijo del Sol, se tornaron a sentar. E ansimesmo comenzaron a beber la chicha que allí tenían, que según ellos decían había muy mucha, y en muy gran cantidad. E luego les fue traída allí mucha coca e repartida entre todos ellos; y esto así hecho, se tornaron a levantar e hicieron ansimismo como habéis oído, un canto y baile (op. cit. cp. XIII).

Con gran transparencia, este párrafo de la *Suma* de Betanzos pone en escena un ritual de victoria (*haylli*): más precisamente, el que realizó el Inca Yupanqui después de sus victorias sucesivas sobre los chancas. En su configuración general, este espectáculo parece ser representativo de toda una serie de cere-

monías imperiales que se escenificaban con motivo de la muerte, el nacimiento, la coronación o el matrimonio de un Inca. Algunas de sus características decisivas merecen ser destacadas. En primer lugar, el "espectáculo" o representación dramática surge en medio de un rito que involucra a toda la aristocracia incaica y cuyo marco, como el de los ritos andinos actuales, es una especie de banquete multitudinario con sus comidas, la bebida sagrada (*aqá*: chicha) y la hoja de coca. La representación, centrada en la victoria del Inca Yupanqui sobre los chancas y en la afirmación del origen solar del Inca, combina música, narración y danza, o más exactamente, un cantar épico protagonizado por un grupo de señoras (como para los *qarawi* actuales), un acompañamiento rítmico (como en los ritos ganaderos de hoy) y un "baile" cuyo papel no se especifica. Este baile, sin duda, incluía danzas guerreras que evocaban las batallas ganadas, semejantes quizás a las *escaramuzas* que se representan actualmente ya sin referencia histórica precisa, en muchos pueblos andinos. Betanzos no alude a la existencia de "actores" en el sentido occidental, y no hay razón para pensar que los hubiera.

Cieza de León asocia insistentemente la épica imperial con las formas tradicionales de la poesía cantada en España: cantares, romances, villancicos (op. cit., cap. XI)⁹. Cieza se refiere especialmente a un rito de entronización de un nuevo Inca, en el cual se colocaban en un escaño los "bultos" (momias o imágenes) de los Incas pasados y se cantaban sus hazañas. "Cada bulto —dice— tenía sus truanes o decidores, questaban con palabras alegres contentando al pueblo." Tales "truhanes" coinciden posiblemente con los que menciona el cronista autóctono Guaman Poma en un contexto de espectáculos cómicos:

También auía truhanes que les llamauan *saucac rimac* [que dice cosas divertidas], *cocho rimac* [que dice cosas alegres]; éstos eran yndios de Guanca Bilca. También auía farsantes; a éstos les llamauan *llama, llama, haya chuco* [llama, llama, sombrero picante] que eran yndios *yungas*, chucareros *saucachicoc* [que hace chistes en la corte],

9 Al usar estos términos, sin duda poco adecuados, Cieza acerca, por una parte, la épica incaica a la poesía juglaresca española, y por otra, la diferencia, implícitamente de las formas "teatrales" en un sentido más estricto: autos, comedias, farsas, églogas diálogos y otras

acthicooc [que hace reír], *poquis colla* [Qulla estúpido], *millma rinri* [orejas de lana, torpe]. Estos hacían farsas y fiestas" (op. cit. f. 332).

De la yuxtaposición de las citas de Cieza y Guaman Poma se desprende que en la corte incaica existió, tanto dentro como fuera de los espectáculos rituales "serios", una expresión teatral cómica que los cronistas evocan con los conceptos usados tradicionalmente para aludir a la cultura cómica popular de la Edad media y del Renacimiento en Europa: una expresión que se puede relacionar, sin duda, con otra análoga que existe en la ritualidad andina actual (*Wa-Qones* o huacones de la sierra central, danzantes de Huancavelica y Ayacucho, *chuchos* —"indios amazónicos"— en el Cusco etc.).

Ahora bien, ninguno de los elementos mencionados sugiere la existencia de formas —u obras— teatrales semejantes al *drama* occidental; ningún cronista de la época, además, nos trasmite el argumento de un hipotético "drama incaico"¹⁰, mientras que por las mismas fechas (hacia 1590), un fraile-cronista español como Juan Cobo analiza las categorías del teatro chino y presenta el resumen de dos comedias de "cosas morales", una "contra los convites, comidas, bebidas y amistades ruines", y otra "contra la soberbia"¹¹. ¿En qué consiste la diferencia fundamental entre los espectáculos rituales incaicos y el drama occidental o la comedia china evocada por Juan Cobo? Muy esquemáticamente, el teatro occidental culto (como también el chino) parece centrarse en los conflictos de conciencia provocados por las circunstancias de la vida social y política, mientras que el espectáculo incaico tiende a glorificar la función del *qapaq inka*, a celebrar el presente dinástico y a actualizar la armonía entre el sistema político del *Tawantinsuyu* y el sistema cósmico. Así, por ejemplo, el espectáculo incaico no trabaja especialmente el "suspense" dramático.

Los cronistas citados coinciden en que la narración que guía el desarrollo del espectáculo incaico presenta la forma de un can-

10 Cf. J.M. Arguedas, op. cit. nota 1.

11 El informe chino de fray Juan Cobo se halla en fray Antonio de Remesal, *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala* (ed. P. Carmelo Sáenz) Madrid, Atlas, 1964/1966, Biblioteca de Autores Españoles Nos. CLXXV y CVXXXIX, t. II, libro XI.

tar, de una relación épica cantada con acompañamiento rítmico-musical. ¿Por qué no se conservó ninguno de estos cantares en su forma primitiva? La respuesta es relativamente fácil: en el Perú, contrariamente a Mesoamérica, no se recopilaron, con una excepción¹², textos largos en idiomas indígenas, pero sí se publicaron varios tipos de materiales verbales en versión española. Dada la coincidencia entre el argumento épico resumido por Betanzos y el contenido de la narración que lo precede en el texto, no dudamos en considerar la mayor parte de la *Suma* como transcripción —más o menos directa— de un cantar épico. Pensamos que también la *Relación* de Titu Cusi y el *Ollantay* se relacionan, de algún modo con cantares épicos. Para justificar y desarrollar esta hipótesis, analizaremos sucesivamente los tres textos en cuanto a sus condiciones de producción, su escritura y su dramaturgia.

III. *Las transformaciones de la épica incaica*

a) *Juan de Betanzos*

Mandatario y destinatario del manuscrito de Betanzos (1551), cuya única versión conocida se interrumpe bruscamente en el capítulo XVIII, es el virrey A. de Mendoza. En el prólogo, el autor, quechuista respetado incluso por el Inca rebelde Titu Cusi Yupanqui, se refiere a sus muchos trabajos de traducción al quechua por motivos de evangelización. Después de precisar que la "vida y hechos de los Incas Capacuna pasados" se han "traducido y recopilado de lengua india", Betanzos declara que "la historia de semejante materia no da lugar" a un "estilo gracioso y elocuencia suave", puesto que él, como fiel "traducidor", tiene que "guardar la manera y orden de hablar de los naturales". El texto conservado presenta la cosmogonía cusqueña (cap. I—V), resume en un solo capítulo la sucesión de todos los Incas hasta Viracocha Inca, para explayarse luego, en los restantes trece capítulos, en la evocación de la figura del Inca Pachacutic, en sus luchas contra los chancas y el conflicto con su propio padre. Aunque ignoramos el contenido del resto de la *Suma*, la atención devuelta a este Inca

12 Aludimos al famoso ciclo mitológico quechua de Huarochiri, recopilado hacia 1600 por Francisco de Avila y publicado por J.M. Arguedas en versión bilingüe: *Dioses y hombres de Huarochiri*, Lima, Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

no es de ningún modo casual; Pachacutic fue el primero de los Incas expansionistas, figura ejemplar del *Tawantinsuyu* y "vida" adecuada para su representación en un espectáculo didáctico. Sarmiento de Gamboa, otro cronista que trabajó con fuentes orales cusqueñas¹³, dedica también a Pachacutic un espacio mucho mayor que a cualquier otro Inca, incluidos los más recientes, Tupac Inca Yupanqui y el prestigioso Huayna Capac. Pachacutic renovó, especialmente, toda la vida ritual. Como lo señala Guaman Poma, "compuso fiestas y meses y pascuas y danzas" (op. cit. f. 109) que bien podían incluir, entre otros, el espectáculo épico que subyace al texto de Betanzos. El autor de la *Suma* afirma seguir, en su exposición, a los "más antiguos y de más crédito", recordándonos así a los "tres o cuatro hombres ancianos" mencionados por Cieza, a quienes los Incas mandaban que tuviesen todas las cosas "en la memoria y dellas hiciesen cantares, para que por aquel sonido se pudiese entender en lo futuro haber así pasado (op. cit. p. 34).

La forma aparente del texto de Betanzos es la de la *relación* histórica, común a los cronistas españoles. Sin embargo, llama la atención que ya al entrar en materia, Betanzos se sirva de una especie de voz colectiva, sin duda la de la tradición mitológica oral:

En los tiempos antiguos, dicen ser la tierra e provincia del Perú oscura, y que en ella no había lumbre ni día (cap. I).

Los trece capítulos dedicados al Inca Yupanqui o Pachacutic se caracterizan por el predominio de la narración sobre las digresiones explicativas, introducidas por el autor para proporcionar ciertas informaciones indispensables al destinatario: carácter del Inca (VIII), significados de *piui guarimi* (*piwi warmi*) —mujer legítima del Inca— y de *viracocha* (*wira qocha*), en el cap. XVI, etc. La narración propiamente dicha combina momentos de "narración pura" (acción) y de "narración escénica" (con diálogos y monólogos). Sólo los personajes de alta jerarquía tienen derecho al monólogo: Viracocha Inca, su hijo Inca Yupanqui, los dignatarios de ambos, a menudo como "coro", y la divinidad Viracocha Pachayachachic. Los monólogos del Inca aparecen por lo general

13 Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia índica* (1572), publicada en Berlín por R. Pietschmann (1906).

como discursos a los dignatarios reunidos en "junta" o asamblea del *Tawantinsuyu*. El diálogo no resulta un intercambio rápido de réplicas cortas, sino más bien una sucesión de largos monólogos de índole hierática. Por lo común, los monólogos sufren una transformación en discurso indirecto que dificulta captar la composición dramática del texto. A este propósito, cabe tener presente que el quechua desconoce el discurso indirecto; el lector debe, por consiguiente, imaginar los discursos indirectos de la traducción como directos: de hecho, Betanzos empieza más de una vez un monólogo bajo forma directa, para luego pasar a la indirecta, muy en boga en la narrativa renacentista, contrariamente a lo que sucedía en la Edad media.

Un rasgo particular de la *Suma* es la inserción de frases dirigidas al auditorio, huella sin duda de la enunciación oral: "como ya habéis oído", "como ya os he contado". O la alusión a la transmisión oral: "según ellos señalan". De la propia prosodia épica quedan pocos rastros inciertos, quizá sobre todo en los monólogos directos. En fragmento siguiente podría constituir un eco de la enunciación épica:

Y estando [Inca Yupanqui] en esta pena, dicen que sería ya hora del sol puesto y que ya oscurecía la noche, y como fuese anochecido, que dijo a sus compañeros y a los demás sus criados, que se quedasen todos allí juntos como estaban, e que ninguno saliese con él (...). E apartándose Inca Yupanqui de sus compañeros la noche que ya la historia os ha contado, dicen que se fue a cierta parte do ninguno de los suyos lo viesén, espacio de dos tiros de honda de la ciudad, e que allí se puso en oración a (...) Viracocha Pachayachachic (...):

Señor, Dios que me hiciste e ciste ser de hombre, socórreme en esta necesidad en que estoy; puesto eres mi Padre, y tú me formaste y diste ser y forma de hombre, no permitas que yo sea muerto por mis enemigos; dame favor contra ellos; no permitas que yo sea sujeto dellos; y pues tú me hiciste libre y sólo a tí sujeto, no permitas que yo sea sujeto destas gentes (cap. VII-XIII).

Las articulaciones sintácticas simples (sucesión de oraciones principales separadas por la cópula y/e) y las repeticiones ("no permitas...") sugieren, ya de por sí, una enunciación métrica, apta para la declamación o la recitación cantada.

Una serie de otras indicaciones parece suplir a la ausencia, en el texto escrito, de los elementos visuales del espectáculo. Contrariamente al testigo visual a quien la alternancia de los grupos de actores y los cambios en la coreografía permitían entender la transición de una escena a otra, el lector necesita, en efecto una aclaración verbal que Betanzos introduce de este modo: “dejaremos a estos capitanes y hablaremos de los otros dos...”, “y dejando a esto en este estado, volvamos a Inca Yupanqui...”, “e tornando a hablar de Vicaquirao...”, etc.

Si tratamos de reconstruir ahora en la imaginación, a partir de todos los elementos a nuestra disposición, la puesta en escena efectiva del espectáculo épico, llegamos, con todas las reservas del caso, al cuadro siguiente: una larga sucesión de escenas referidas a sitios y momentos distintos presenta la acción; la coreografía alterna danzas guerreras —aquí convertidas en “narración pura”— y “juntas” del Inca con sus dignatarios; los cantares, con acompañamiento de tambores, ofrecen narración y monólogos, quizás también “coros”; ciertas réplicas podrían ser pronunciadas por los “decidores”; los “farsantes”, si se extrapola a partir de los espectáculos rituales actuales, figurarían posiblemente, de modo cómico, a los pueblos sometidos (*yungas, antis*, etc.).

b) *Titu Cusi Yupanqui*

Pasemos ahora, sin insistir más, a la “vida” de Manco Inca, tal como su hijo Titu Cusi la dictó a sus escribas. Titu Cusi Yupanqui, *qapaq inka* del Estado rebelde de Vilcabamba, sumo sacerdote consagrado a *punchau*, la luz del día, concibió su relato con la intención de transmitirlo, a través del ex gobernador Lope García de Castro, al rey español Felipe II. Así se explica la elección del idioma, el español, y la mera existencia de la *Relación* como texto escrito. Dada la personalidad del autor, no cabe dudar de la inspiración incaica de los hechos narrados; si bien el propósito inmediato es diplomático (la reivindicación de ciertos derechos dinásticos), su presentación obedece a las normas conocidas de la épica cusqueña: al poner de relieve las hazañas de su padre Manco Inca, el Inca Titu Cusi Yupanquisienta un ejemplo y fija las pautas de su propio código político, que se centra en la resistencia a la ocupación española por todos los medios, militares, religiosos,

diplomáticos. Varios informes señalan, por otra parte, la importancia del culto que Titu Cusi rendía a la memoria de su padre¹⁴.

Ahora bien, la *Relación* no pretende de ningún modo ser la transcripción de un espectáculo épico. En cambio, ella contiene numerosos indicios que la emparentan con este tipo de exposición dramática. El texto traduce, sin lugar a dudas, la tradición oral incaica de Vilcabamba, única fuente posible. Como toda tradición dinástica, enfoca los acontecimientos a partir de la perspectiva impuesta por el momento presente y "corrige", sin escrúpulos, las incoherencias de la realidad: así, por ejemplo, Manco Inca surge como el único sucesor legítimo de Huayna Capac; sus hermanos Atahuallpa y Huáscar no son sino usurpadores o, en el mejor de casos, Incas de transición, regentes.

Al dictado de la *Relación* asistieron, para garantizar la autenticidad del relato, tres dignatarios del régimen, designados como los "capitanes" Suya Yupanqui, Rimache Yupanqui y Sullca Yanac. El propio Inca da "aviso de todo", mientras que el fraile agustino Marcos García "ordena" los materiales; el mestizo Martín Panco, escribano del Inca, se encarga de la transcripción (cf. pp. 128-31). El depositario de la tradición histórica no puede ser sino Titu Cusi, porque el fraile y el escribano llegaron a Vilcabamba después de la muerte de Manco Inca, respectivamente en 1569 y 1560. En la escritura, en cambio, no se puede excluir la intervención de las concepciones literarias del agustino.

Como en la *Suma* de Betanzos alternan escenas de narración pura y escenas dialogales. Aquí estas últimas predominan sobre las primeras; todos los monólogos y demás réplicas se ofrecen, además, bajo forma de discurso directo. Los dueños de la palabra directa son, como en Betanzos, los personajes de alta jerarquía y, también, la colectividad: en el bando incaico, el Inca, el sumo sacerdote *Willaq Umu*, el capitán Tico (—c) o Tiço (—c) y el "coro" de los dignatarios reunidos; en el bando español, se perfilan el Marqués (Pizarro), sus tres hermanos y el "coro" de los soldados. Los monólogos de Manco Inca, elaborados como homi-

14 V. los informes agustinos recopilados por Antonio de la Calancha, *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, Barcelona, 1639.

lias católicas¹⁵, ponen de relieve la moderación casi cristiana, también la firmeza del Inca; gradualmente, bajo la presión española, los "parlamentos" de Manco evolucionan desde una actitud favorable a los pizarristas hacia el rechazo tajante, contrastando con el "extremismo" inicial y la posterior traición del *Willaq Umu*. Por definición no cabe, en el discurso del Inca, ninguna confesión de derrota: si se da un trato favorable a los españoles en el Perú, no es por haber sido vencidos, sino por amor (cristiano); si los españoles rompen el pacto de amor, tendrán que asumir las consecuencias lógicas:

(...) y no penséis que os doy esto de miedo que tenga de vosotros, sino de mi voluntad mera, porque ¿qué miedo había de tener yo de vosotros estando toda la tierra debaxo de mi poderío y mando? E si yo quisiese, en muy breue tiempo os podrían desbaratar a todos (p. 45).

Y luego, las amenazas:

¿Vosotros no sabéis que yo soy hijo del Sol y del Viracochan, como vosotros os jatáis? ¿Soy quien quiera ó algún indio de baxa suerte? ¿Quiéreis escandalizar toda la tierra y que os hagan pedaços a todos? (p. 54).

Ante la arrogancia de los españoles, finalmente, a sus dignatarios:

(...) los acabaremos, sin que quede ninguno, y quitaremos esta pesadilla de sobre nosotros y holgarnos hemos (p. 75).

El fracaso del sitio del Cusco, en la perspectiva incaica, no es ninguna derrota, sino tan sólo una etapa de una lucha a muerte.

Así lo explica Manco Inca a sus dignatarios:

(...) sabed que son nuestros enemigos capitales y nosotros lo habemos de ser suyos perpetuamente, pues ellos lo han querido (p. 89).

En la victoria sobre los Huancas, aliados andinos de los españoles, se manifiesta la típica, sarcástica superioridad inca:

15 Lo señala F. Esteve Barba en su estudio preliminar para las *Crónicas peruanas de interés indígena* (op. cit. nota 4).

(...) veis aquí la confianza que tenían aquellos guancas deste ídolo, al que tenían por Viracochan; mira en que han parado ella y ellos y sus amos los españoles (p. 107).

Ya moribundo, Manco entrega el poder a su hijo Titu Cusi (otra "corrección" de la historia: a Manco le sucedió su hijo débil Sayri Tupac):

Encomiéndote también a estos pobres indios, que mires por ellos (...). No les traujes demasiado, no les acoces, no le riñas ni castigues sin culpa, porque en ello darás mucho enojo al Viracochan (p. 115).

Las relaciones entre el Inca y sus súbditos se expresan en unos términos que recuerdan los de la relación entre el sacerdote católico y la comunidad de los creyentes ("queridos hermanos e hijos míos..."); su base, sin embargo, es una reciprocidad típicamente andina, pero al modo imperial: el Inca exige a sus súbditos una obediencia y abnegación totales, mientras que éstos esperan de él una gran capacidad de decisión y la garantía de una vida próspera y digna. La afectividad que tiñe estas relaciones estalla, como un *qarawi* (canto ritual), en el "coro" de despedida que los indios dirigen a Manco Inca momentos antes de retirarse él a Vilcabamba:

Sapay inga: ¿Con qué corazón quieres dexar a estos tus hijos solos, que con tanta voluntad se han deseado y desean siempre servir y que si necesario fuese morirían mill veces la vida por ti, si fuese menester? ¿A qué rey, á qué señor, á quién los dexas encomendados? ¿Qué deservicios, qué traiciones, qué maldades te hemos hecho para que nos quieras dexar así desamparados (...)? (...) Viejos y viejas aparejados estamos por no te dexar de seguirte aunque tu nos dexes (pp. 95/6).

Y el dolor de los súbditos, la soledad cósmica tradicional de los hombres andinos¹⁶, se moldea en una imagen inocultablemente quechua:

Fueron tales y tan grandes los alaridos que todos comenzaron a dar, que parecía que se horadaban los cerros (p. 98).

16 Cf. J.M. Arguedas, "La soledad cósmica en la poesía quechua", *Idea, Artes y Letras*, Lima, N° 48/49, jul.-dic. 1961, pp. 1-2.

Manco Inca, contrariamente a lo que sucedía en el universo andino real de su época, es la cúspide del universo textual. El Inca se dirige a Pizarro como a uno de sus dignatarios, atribuyéndole el título de *apu* (señor) y tuteándolo, mientras que el gobernador, respetuosamente, lo llama "vuesa merced". Sólo la soldadesca española, cuyo sociolecto se reproduce con algunas interjecciones vulgares ("¡Ea! ¡Voto a tal!") le falta a veces el respeto al Inca y se descalifica así —moralmente— para siempre.

En resumen (dejamos de lado muchos otros aspectos de este texto rico y sugestivo), la *Relación* de Titu Cusi confirma y completa en varios puntos (relación Inca/súbditos, gradación dramática) la caracterización de la épica incaica que nos proporcionó, más explícitamente, la *Suma* de Betanzos. Armados con estos elementos relativamente seguros, dedicaremos ahora nuestra atención al drama quechua colonial *Ollantay*.

c) *Ollantay*

La primera versión conocida del *Ollantay* aparece en 1816 entre los papeles de Antonio Valdez, cura de Sicuani. En 1768, el sacerdote, posible autor del drama, permitió a su amigo Justo Pastor Justiniani copiar el texto del drama que se había representado, según la leyenda, delante del cacique rebelde Tupac Amaru II¹⁷. Sin presentar pruebas, ciertos autores fechan en 1735 el descubrimiento de una versión más antigua, desconocida, del texto¹⁸. Como quiera que sea, el drama hoy conocido debe considerarse como producto del siglo XVIII: aunque hubiera existido un "modelo" del *Ollantay* en la épica prehispánica (hipótesis altamente discutible), las estructuras del drama actualmente accesible y el éxito de la obra en el Cusco del siglo XVIII evidencian la adecuación del *Ollantay* a los gustos estéticos y a las inquietudes del público quechua colonial, sin duda alguna muy diferentes de los de la época imperial. Si se supusiera, por otra parte, que el texto de un hipotético *Ollantay* incaico llegara hasta el siglo XVIII a través de la tradición oral, el texto transcrito sería, con mayor

17 Leyenda difundida, por ejemplo, por Pedro Henríquez Ureña, *El teatro de la América española en la época colonial*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios del Teatro, 1936.

18. Por ejemplo, A. Yépez Miranda "El *Ollantay* (testimonio de una civilización)", *Revista Universitaria*, Cusco, Nº 15, 1958, pp. 349-64.

razón aún, un producto de esa época: la transmisión oral, en efecto, se caracteriza por su constante adaptación a las necesidades (políticas o estéticas) del momento, y desconoce la fidelidad a un texto "primitivo".

Convertir el *Ollantay* en un drama prehispánico resulta, en realidad, una operación puramente ideológica. Ahora bien, la aparición de la obra en el siglo XVIII no puede ser casual. Precisamente en ese siglo surgen varios fenómenos relacionados con una toma de conciencia indígena e incaica. Por una parte, se suceden una serie de movimientos indígenas mesiánicos con rasgos claramente nostálgicos (levantamientos de Santos Atahualpa y del propio Tupac Amaru); por otra parte, la aristocracia de origen verdadera o supuestamente incaico vuelve a exhibir un fasto a la antigua: desfiles y otras manifestaciones incaicas en Lima (1747, 1756), obras teatrales en quechua, fabricación de *qeros* (vasos decorados de uso ritual) en un estilo neoinca, retratos de familia con personajes vestidos a la usanza imperial¹⁹. Nada impide pensar que el *Ollantay* se escribiera en el contexto de este "renacimiento" inca.

El drama presenta la forma exterior de la comedia española con sus tres actos (12/10/10 escenas). Si bien es cierto, como lo puntualizó Pacheco Zegarra en 1878, que esta división cuaja mal con la realidad dramática los quince cuadros escénicos de su propia versión²⁰, muy desiguales en cuanto a su peso estructural, no traducen tampoco la dinámica de la obra. En realidad, el *Ollantay* ofrece una estructura dramática relativamente floja, yuxtapositiva, más adecuada para la escenificación de un devenir histórico que para la de un conflicto de conciencia con su gradación sutil. Este rasgo, sin duda, resulta más "épico" que "teatral" —en el sentido europeo.

El texto en quechua, con su versificación octosilábica y rimada, sigue las pautas españolas: ninguno de los textos quechuas

19 Cf. George Kubler, "The Quechua in the Colonial World", *Handbook of South American Indians* Washington, Smithsonian Institution, 1946, t. II, pp. 331-410, y E. Bendejú Aybar, *Literatura quechua* (op. cit. nota 2), pp. 399-402.

20 *Ollantay: Drame en vers quechuas du temps des incas* (ed. G. Pacheco Zegarra), Paris, Maisonneuve, 1878.

transcritos en los primeros decenios de la Colonia (fundamentalmente himnos, oraciones, monólogos de algún Inca) presenta un sistema métrico de este tipo. El lenguaje culto y el purismo léxico (no hay casi aportes españoles) excluye, de por sí, una ascendencia oral: ya en la crónica de Guaman Poma, la transcripción de los textos incaicos de tradición oral ofrece muestras de la penetración de elementos léxicos españoles; el purismo quechua, tanto en el siglo XVIII como en la actualidad, no es ninguna garantía de autenticidad "indígena", sino, al contrario, referencia al origen culto y "artificial" del texto en cuestión.

La dramaturgia se vale de diálogos relativamente rápidos, de soliloquios y de tres *qarawis* (cantos) intercalados. Todo parece denunciar aquí la huella de las concepciones españolas: la épica incaica, como se mostró, no conocía el intercambio rápido de réplicas, sino que desgranaba una serie de monólogos de tipo hierático, pronunciados las más de las veces por el propio Inca o por la voz colectiva de sus dignatarios reunidos en asamblea del *Ta-wantinsuyu*. En el *Ollantay*, una "junta" comparable a las que ponen en escena los textos de Betanzos y de Titu Cusi es tan sólo la de la coronación del Inca cisidente Ollanta (II, 3), mientras que los demás diálogos, en presencia o no de un Inca, ostentan un carácter marcadamente "privado", a veces confidencial, poco compatible con la práctica escénica y enunciativa de la épica: ésta suele privilegiar, en efecto, la relación de reciprocidad entre el *leader* y la colectividad y la representación de los momentos más espectaculares —obviamente públicos— del acontecer histórico. Aquí, en cambio, como en el teatro europeo de corte, se enfoca de preferencia, aislándolo de la colectividad, al grupo de altos personajes, y aun a los individuos que lo componen. El soliloquio de Rumiñawi derrotado por los *Anti* (II, 4), ejemplo de presencia individual solitaria en el escenario, señala indirectamente la ausencia coreográfica de los episodios bélicos narrados; en una puesta en escena incaica, la existencia a menudo mencionada de guerreros ataviados habría permitido mimarlos a través de danzas de guerra multitudinarias. Es significativo, en el mismo orden de ideas, que en la leyenda oral moderna del *Ollantay*, descubierta por M. Palacios en 1835²¹, la solicitud matrimonial de Ollanta

21 Manuel Palacios, "Tradición de la rebelión de Ollantay...". *El Museo Erudito*, Cusco, 1835, Nos. 5-9.

tenga lugar en público, delante de los dignatarios reunidos del *Tawantinsuyu*: la versión oral (fuente o, por el contrario, eco del drama) resulta más congénita a las tradiciones culturales andinas que la del *Ollantay* escrito.

También los "intermezzi" cantados del drama quechua, aducidos a veces como prueba de su antigüedad, señalan más bien unas concepciones renacentistas que preveían, para la expresión de lo "popular", la introducción de piezas folklóricas. Aunque la fórmula épica descrita por Betanzos no excluía de ningún modo la inserción de *qarawis* (el espectáculo contenía, en todo caso, himnos a las divinidades), éstos no iban a tener un carácter de "intermezzi" musicales: sabemos que toda la representación, basada en los cantares épicos, gozaba del acompañamiento rítmico-musical de los tambores. En la comedia española, en cambio, las suspensiones musicales no eran infrecuentes²². Los *qarawis* del *Ollantay*, además, andinos pero coloniales, ejemplifican la escritura híbrida del drama. El tercero (*Urpi luywasqayta chinkachikuni*/"Perdí la paloma que crié", I, 12) presenta una pormenorizada descripción comparativa de las bellezas de la amada, parecida a las que se escribían en Europa desde la Edad media; la adaptación andina consiste en que los términos de comparación clásicos (rosas, claveles, perlas, cristal, mármol, etc.) sean reemplazados por unos "equivalentes" andinos: las flores *achanqaray* o *qantu*, las semillas o piedritas para collares *piñi*, la piedra preciosa *qespi*, la nieve — *riti* — de los nevados. Una composición a todas luces análoga se halla entre los poemas del célebre poeta quechua Wallparrimachi, muerto en un combate contra los españoles en 1814: *Karuncharay*²³. A pesar de que se trate de un poema notoriamente colonial y escrito, su versificación se ve menos contaminada por el uso peninsular que la del *qarawi* del *Ollantay*: versos pentasilábicos sin rima deliberada — en quechua, dados los mecanismos de la aglutinación, las "rimas" involuntarias son tan frecuentes como inoperantes. Tanto el poema de Wallparrimachi como el *qarawi* mencionado son, sin duda, reelaboraciones cultas de cantos quechuas orales contemporáneos; no se les puede atribuir, de ningún modo, un origen prehispánico.

22 Véase, por ejemplo, *Fuenteovejuna* (1619) de Lope de Vega.

23 Reproducida y comentada en Jesús Lara, *La poesía quechua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979².

Si la escritura del *Ollantay*, como lo muestran estos ejemplos, evidencia el profundo impacto de la cultura dominante hispánica, su temática se inspira en motivos y preocupaciones "incaicas", aunque no necesariamente prehispánicas. El conflicto central del drama, como sucede en los textos épicos de Betanzos y de Titu Cusi, plantea las condiciones del *leadership* en la sociedad inca. La legitimidad del Inca se funda, como sabemos, tanto en su ascendencia como en el cumplimiento efectivo de las responsabilidades inherentes a su función. En la *Suma* de Betanzos, Viracocha Inca viola, al abandonar a sus súbditos, las reglas de reciprocidad; deberá por lo tanto abandonar el poder a su hijo Pachacutic. Manco Inca, protagonista de la *Relación* de su hijo, confirma la legitimidad de su *leadership* en la lucha contra el enemigo principal, el invasor español. En el *Ollantay* se cuestiona, en definitiva, al Inca Pachacutiq por su manifiesta incapacidad para resolver el conflicto con Ollanta; sólo con su sucesor, su hijo Tupaq Yupanqui, el equilibrio político se volverá a instaurar. Ahora bien, en el *Ollantay*, el Inca cuestionado es la figura prestigiosísima de Pachacutiq —el Inca que impuso, según todas las fuentes, la supremacía incaica en el conjunto de los Andes. Esta evaluación crítica del personaje, en contradicción flagrante con la historiografía dinástica, no se hubiera podido poner en escena delante de sus sucesores; hay que considerarla, por consiguiente, como posterior al derrumbe del imperio. En el *Ollantay*, paralelamente, resulta rehabilitada la figura de un "traidor", Ollanta, otra desviación respecto a la tradición épica incaica. Sin embargo, este nuevo enfoque puede considerarse como "incaico" en un sentido más moderno: el o los autores del drama podían preferir, en el siglo XVIII, una imagen más "humana", más flexible de la política incaica, más adecuada para apoyar la lucha reivindicativa de los "incas" contemporáneos. Otros elementos del desenlace, sobre todo la moderación del Inca Tupaq Yupanqui, parecen confirmar tal interpretación. Contrariamente a la práctica intransigente del Inca Yupanqui en Betanzos y de Manco Inca en Titu Cusi, Tupaq Yupanqui, sorprendentemente, renuncia a ejecutar el atroz castigo previsto contra los traidores. Creemos que estos castigos, en el siglo XVIII, podían parecer desproporcionados. El Inca Yupanqui (Betanzos) en efecto, castiga brutalmente a los chancas ya vencidos; en cuanto a Manco Inca, sus venganzas podían parecer más arbitrarias aún: sí, al principio, él persigue a los que siguen resistiendo a los españoles (Quisquis y Challcu-

chima), luego se desata contra los desertores de la lucha antiespañola; en los dos casos, simplemente, el castigo se dirige contra los que acatan su autoridad "divina". En el *Ollantay*, en cambio, el Inca Tupaq Yupanki se distingue por su magnanimidad frente a los que traicionaron a su padre: una actitud impuesta, sin duda, por los objetivos momentáneos de la aristocracia indígena contemporánea.

El único punto que deseamos someter a análisis en este contexto se relaciona con la historia de amor entre Ollanta y Kusi Qoyllur. No sabemos si este tipo de problemas podían entrar a formar parte de un espectáculo épico incaico. Tenemos la impresión de que su papel central en el drama se debe al impacto de la comedia española, pero esperaremos los resultados de futuras investigaciones para pronunciarnos definitivamente. En sí, la motivación del conflicto, como lo demostró L. Millones²⁴, ostenta raíces prehispánicas: como en toda una serie de *narraciones* antiguas, los amantes del *Ollantay* resultan culpables de una transgresión sexual, tanto por la diferencia social que los separa como por la naturaleza excesiva de su amor. Impensable, en términos prehispánicos, sería sin duda el *happy end*: si se podía, en casos extremos, perdonar el delito, no se podía de ningún modo autorizarlo oficialmente. Al privilegiar —en la literatura— la afectividad contra la rigidez de las normas sociales, este *happy end* traduce una visión occidentalizada de las relaciones amorosas. Notemos de paso que en la *Relación* de Titu Cusi, las pretensiones del "plebeyo" Gonzalo Pizarro sobre la hermana de Manco Inca se convierten en uno de los factores que desencadenan la reacción antiespañola del Inca.

Si admitimos, finalmente, que el *Ollantay* se concibió en el marco del "renacimiento inca" del siglo XVIII, la menor rigidez atribuida a los Incas se explica sin mayores problemas. Si la aristocracia indígena, que carecía de un poder político real, pretendía crear las condiciones para una restauración incaica, no le convenía por cierto, insistir en las prerrogativas discrecionales de los Incas históricos. Para recuperar su poder en la situación política del siglo XVIII, necesitaba al menos la alianza con los de-

24 Luis Millones, "Seis relatos de amor. Reflexiones en torno al romance en la sociedad indígena", *L'Uomo*, Roma, vol. VI, N° 1; pp. 39-66.

más estratos indígenas, probablemente también con los criollos liberales. No podía permitirse el lujo, entonces, de alarmar a sus futuros aliados con la perspectiva de un gobierno incaico totalmente inflexible. Le convenía, más bien, ofrecer una imagen "humanizada" de su pasado. "Humanizada", pero no desvirtuada: para probar la necesidad e ilustrar la excelencia de un *leadership* incaico, cabía también poner de relieve la firmeza, la autoridad incuestionable del jefe supremo del *Tawantinsuyu*; el *Ollantay*, con su reflexión acerca de las condiciones que otorgan a la función del Inca su legitimidad, se inscribía perfectamente en este proyecto global.

La supervivencia literaria de la épica incaica

Para concluir, nos atrevemos a señalar, como origen común de la *Suma* de Betanzos, de la *Relación* de Titu Cusi Yupanqui y del drama quechua *Ollantay*, no un hipotético "teatro" incaico, sino una más verosímil épica imperial que incluía y articulaba, en un contexto ritual, cantares con acompañamiento rítmico-musical, danzas guerreras, la presentación de las imágenes ataviadas de los Incas y, quizás, la intervención de "decidores" y "truhanes". Esta épica teocrática servía directamente los intereses políticos momentáneos del clan dinástico y denunciaba las desviaciones y los desórdenes provocados por otros sectores que se asociaban, según las reflexiones de R.T. Zuidema acerca del *Ollantay*²⁵, con la "mitad de abajo" —*urinsaya*— del sistema cosmológico dualista: es el caso de los chancas en Betanzos, de los quiteños—huancas—españoles en Titu Cusi, de los antis en el *Ollantay*; así se explicaría también la actitud ambigua de la casta sacerdotal, al parecer ligada al Antisuyu, en el *Ollantay*.

Sugerimos, para terminar, que la *Relación* del Inca Titu Cusi Yupanqui, elaborada y redactada dentro de su propia esfera de poder, constituye una especie de guión escrito, algo interferido por elementos hispánicos, de un espectáculo épico imaginario o real. La *Suma* de Betanzos, según todos los indicios, es la transcripción de una tradición oral directamente vinculada con un material épico concreto. Más indirecta es la relación entre el *Ollan-*

25 R.T. Zuidema, "Una interpretación antropológica del drama quechua "Ollantay", *Folklore Americano*, Lima, Nº 11/12, 1963/4; pp. 349-56.

ray, obra quechua del siglo XVIII, y una épica incaica extinguida desde hace mucho tiempo. El drama aprovecha o reelabora, por una parte, fragmentos épicos conservados por la tradición oral indígena o las crónicas españolas; por otra, se centra en la representación de la historia de un amor problemático, inspirada en una o varias narraciones antiguas²⁶, pero trabajada a lo "Romeo y Julieta". La dramaturgia ritual (danzas, coros, música, cantares) cede el paso a las exigencias más intimistas de un teatro de corte al estilo europeo. El espectáculo se destina menos a la actualización de la armonía entre el cosmos y la sociedad humana, que a divertir y a conmover al público con las pasiones de los protagonistas. Ahora bien, si bien el *Ollantay* no es incaico en un sentido estricto, se lo puede considerar, en cambio, como drama "neoinca", es decir, adaptado a los gustos europeizantes y a las reivindicaciones políticas de la aristocracia indígena ilustrada que actualizaba así de modo ideológico, su relación —auténtica o ficticia— con el pasado incaico.

26 Cf. Luis Millones, op. cit. nota 24.

