

El sistema social inca en *Ollantay*

Porfirio Mamani Macedo

P reámbulo

En 1837, en el diario *Museo Erudito* del Cuzco, aparece publicado por primera vez un fragmento de *Ollantay*. Se hace en quechua¹, sin autoría, aunque se le ha querido atribuir la paternidad al sacerdote Antonio Valdez², cura de Sicuani³, quien al parecer recopiló la obra en quechua. Desde entonces el origen de esta obra ha desatado una serie de conjeturas y polémicas, no sólo con relación a su autoría, sino también a otros muchos aspectos⁴, como al tiempo en que fue escrita⁵ o a la influencia hispana en la organización y distribución de las escenas y actos de obra. Cabe subrayar que la tradición literaria y cultural quechua, al carecer de escritura⁶, sólo se ha podido reconstruir sobre la base de los testimonios orales que recogieron los primeros cronistas mestizos, como Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales de los Incas* (1609), Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), y otros que han ido revelando diversos mitos y leyendas quechuas. A causa de estas circunstancias alrededor de las cuales apareció *Ollantay*, se entretiene una serie de argumentos polémicos con relación a su origen y autenticidad⁷. Indudablemente, por más que se haya querido reconocer la influencia hispana en la concepción de la obra, las representaciones teatrales estaban profundamente arraigadas en la cultura inca, tal como testimonian cronistas como Garcilaso de la Vega, quien anota:

No les faltó habilidad a los amautas (que eran los filósofos) para componer comedias y tragedias que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la corte. Los representantes no eran viles sino Incas y gente noble, hijos de curacas –y los mismos curacas– y capitanes, y hasta los maeses de campo, para que los autos de las tragedias se representasen al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y otros heroicos varones⁸.

Es una información valiosa para ubicar la época a la cual se remontan las representaciones teatrales incas. El teatro servía para conservar en la memoria del pueblo los diversos aspectos socio culturales de la sociedad inca⁹:

Conflicto de poder entre la nobleza y la plebe

La lucha entre Ollanta y el Inca Pachacutec se genera por los sentimientos que tiene Ollanta por Cusi Ccoyllur, hija del Inca. El problema que se presenta es la diferencia social que existe entre ambos. Sabemos que la estructura de la sociedad inca está basada en normas religiosas muy estrictas. Toda la cultura inca tiene como eje fundamental el carácter religioso con el cual se gobierna el imperio. Así en la segunda escena vemos de una manera muy evidente la posición e importancia que adquieren los elementos religiosos en la construcción de la obra. La introducción del personaje Huil-

ca Uma (sumo sacerdote) en la trama, está representada justo en el momento cuando se hacen los preparativos para hacer la ofrenda al dios Sol¹⁰. En estos términos se dirige al Sol: “Sol vivo! Postrado delante de vos, adoro vuestra marcha. Para vos sólo he preparado cien llamas, que debo sacrificar en el día de vuestra fiesta”¹¹. Esto connota desde ya la importancia que ha de tener la influencia de la religión en el desarrollo de la obra. En este contexto, Huilca Uma¹² representa la ley divina y es quien puede dar a escoger entre la vida y la muerte como consecuencia del delito cometido, en este caso por Ollanta. El sacerdote tenía poder no sólo por el cargo que desempeñaba, sino porque además pertenecía a la familia real, tal como lo relata Garcilaso de la Vega:

Tuvieron sacerdotes para ofrecer sacrificios. Los sacerdotes de la casa del Sol, en el Cuzco, todos eran Incas de los del privilegio. Tenían Sumo Sacerdote, el cual había de ser tío o hermano del Rey, y por lo menos de los legítimos en sangre¹³.

Tomando en consideración estas calidades divinas propias del Sumo Sacerdote, observamos que a través de su discurso manifiesta la importancia y el gran poder que tenía este hombre sobre el resto de la población, aunque se trate de Ollanta, a quien él mismo trata en algún momento como “Poderoso Ollanta” que “a tus plantas tienes rendida toda la comarca: tu valor te bastará para dominarlo todo”¹⁴. El poder que tiene Huilca Uma es divino, en consecuencia puede conocer los sentimientos que animan a cada uno de los hombres, pues hasta podía “adivinar” o leer el pensamiento de la gente: “yo solo sé todo, aun lo más oculto”¹⁵. En la obra este personaje representa esencialmente el poder religioso, contra el cual no se puede hacer nada.

En la época incaica, por el valor que demostraba, por ejemplo, un guerrero, se lograba alcanzar ciertos honores y responsabilidades superiores, como en el caso de Ollantay, quien fue nombrado gobernador de la región del Antisuyu¹⁶, cargo reservado generalmente a los miembros de la clase real. En este sentido José Cid y Dolores Martí afirman:

El perfil psicológico de Ollantay, como es natural, es el que se presenta más completo durante la obra. Está profundamente enamorado, con un amor capaz de saltar por encima de todos los convencionalismos y de todos los obstáculos.

Se siente como un guerrero que se ha sacrificado por su patria y tiene derechos adquiridos; pero que al mismo tiempo abriga temores¹⁷.

Valiéndose de este alto puesto e invocando las victorias a favor del imperio así como su fidelidad al Inca, pretende como esposa a Ccoyllur, sabiendo que es la hija predilecta del Inca Pachacutec¹⁸. Su aventura para conservar el amor de Cusi Ccoyllur la hace en dos etapas. La primera táctica que emplea Ollanta es el diálogo. Frente al grave problema que tiene, opta primero por la sumisión y el ruego ante el sumo sacerdote, a quien le pide ayuda, porque Ollanta sabe que su solicitud no va a ser concedida por el Inca:

Ayúdame a hablar a nuestro inca: condúceme para que me dé a Ccoyllur, la pediré con todas mis fuerzas; preséntame aunque se vuelva furioso, aunque me desprecie, no siendo de la sangre real¹⁹.

En el nivel del discurso entramos directamente en la problemática que se plantea en la obra, alrededor de la cual se concentra este drama. Así, nos muestra la jerarquía sobre la cual se funda no sólo la nobleza del Inca, sino todo el sistema y organización social del Imperio, cuya base la encontramos ya en la organización de los ayllus.

En esta relación ilícita y sacrílega²⁰ la madre de Cusi Ccoyllur toma el problema con mucha humanidad. Su ternura se desprende de la forma como aborda el sufrimiento de su hija, en la relación secreta, aunque apenas sirve para consolar el dolor que abate a aquélla. La relación con el padre, a causa de este problema sentimental, será terrible y fatal para Cusi Ccoyllur. A nivel textual, el Inca está representado como un padre que tiene centrada toda su esperanza y su felicidad en su hija más querida: “en ti tengo cifrada toda mi dicha: eres mi única felicidad: eres la niña de mis ojos”²¹. Más adelante agrega: “eres para tu padre la única esperanza de su vida”²². Frente a esta gran responsabilidad, la muchacha se encuentra completamente indefensa, sin recursos ni argumentos para enfrentar la voz de su padre, a quien apenas se atreve a pedirle que le atenúe sus angustias, ante lo cual él reacciona con frialdad y distancia.

La jerarquía social

La jerarquía social está presente desde la primera escena hasta el desenlace final imprevisto y feliz

para Ollantay y Cusi Ccoyllur. Esta jerarquía, muy presente en la sociedad inca, ejerce en la pieza teatral²³ una presión constante sobre el comportamiento de los personajes²⁴. Cada personaje, desde el rol que se le tiene señalado, debe conservar y respetar las distancias jerárquicas que se imponen. No importan las hazañas, ni los méritos que hayan adquirido, ni los honores que tengan para poder superar el límite social al que pertenecen. Ollanta, para hacer prevalecer su amor, argumenta en su favor los servicios prestados al pueblo inca, sin que a cambio pueda acceder a la mano de Cusi Ccoyllur:

Tú me has hecho esforzado general de los Antis y me has encomendado el mando de cincuenta mil combatientes; de este modo toda la nación Anti me obedece; en mérito de todo lo que te he servido, me acerco a ti como un siervo, humillándome a tus pies para que me asciendas algo más, mira que soy tu siervo! He de estar siempre contigo, si me concedes a Ccoyllur, pues marchando con esta luz, te adoraré como a mi soberano y te alabaré hasta mi muerte²⁵.

Emplea un discurso a través del cual despliega todo su entusiasmo, valentía y humildad sin comover el sentimiento paterno que protege a Cusi Ccoyllur: “Ollanta! Eres plebeyo, quédate así. Recuerda quién has sido. Miras demasiado alto”²⁶. Frente a este grave obstáculo que separa ambas clases sociales no le queda otra opción que la de replegarse sobre sí mismo y organizar una rebelión contra el imperio inca.

Ollanta decide rebelarse inmediatamente después de haber sido expulsado del palacio del Inca²⁷: “Desde hoy en adelante he de ser tu implacable enemigo: romperé tu pecho sin piedad, rasgaré en mil pedazos tu corazón: les daré de comer a los cóndores a ese Inca, a ese tirano”²⁸. En su arrebato violento emplea un discurso radical contra el dominio del Inca, comienza a tramar su caída para sustituirlo y lanza una arenga furiosa contra el poder del “tirano”.

Las relaciones se vuelven hostiles, y cada quién intenta dominar al otro. Para hacer respetar su ley, y sobre todo para hacer prevalecer su honor, Pachacutec envía a su ejército para que capture a Ollanta y entre los dos nace un sentimiento de odio, con el cual desean hacerse respetar.

Ollanta con su ejército se acantona en Antisuyo, en la región de Urupampa²⁹, desde donde empieza a dirigir su plan. Cuenta con un ejército de cincuenta

mil hombres. Al ser arengado por Ollanta, el pueblo del Antisuyo lo reconoce inmediatamente como su Inca: “nuestro inca, salve inca, salve inca”³⁰, corea el pueblo en reconocimiento de su nuevo soberano. Al adjudicarle este estatuto social, el pueblo le ofrece la borla roja, la que lo distingue en su calidad de Inca. Vemos que al ser proclamado Inca, Ollanta organiza su gobierno bajo el mismo modelo que el de Pachacutec, es decir que adquiere la misma estructura jerárquica, donde prevalece la nobleza de la clase social elegida. De modo que la lucha o enfrentamiento que se prepara se dará entre dos imperios, y no entre un rebelde y un Inca.

El rol de la mujer en el Imperio

El enclaustramiento de Ima Sumac nos pone en relación con las categorías sociales de las mujeres. A ella la tratan como si perteneciera a la familia de sangre real, lo que nos pone en evidencia otro aspecto importante de la estructura social inca: la del vínculo de sangre.

Al salir de la infancia las mujeres eran escogidas para integrar la corte de las Vírgenes del Sol que vivían en el palacio del Inca. La reflexión que se desprende en este texto la notamos cuando se intenta hacer cambiar de vestimenta a Ima Sumac para ser considerada como una Aclla Huasi (escogida del Sol). En este sentido el drama también involucra a Ima Sumac, a pesar del exilio de su padre y del enclaustramiento de su madre.

Reestablecimiento del orden imperial

A nivel textual, el curso de la historia del gobierno del imperio va a cambiar con la muerte de Pachacutec. Esto constituye también una ruptura en las relaciones que se han establecido entre Pachacutec y Ollanta. El nuevo monarca tendrá la tarea de resolver este conflicto que perturba el normal desarrollo del Imperio. Para el restablecimiento del orden, Rumi Ñahui planifica una estrategia para vencer a Ollanta (que aparece descrita en la escena cuarta del Acto Segundo) mediante la cual Rumi Ñahui se rinde ante Ollanta, quien lo recibe de buen grado. Pero cuando llega la fiesta en honor al Sol³¹, aprovechando que los soldados de Ollanta están ebrios, Rumi Ñahui abre las puertas de la fortaleza para que entre el ejército de Tupac Yupanqui³². Así logra capturar y encadenar a los sublevados y los conduce a la presencia del Inca.

Este desenlace fue anticipado por Huilca Uma cuando dice: “Dentro de pocos días verás a Anti Suyu a tus pies; así lo he encontrado en los quipus. Vuela pronto Rumi Ñahui”³³.

Aunque el drama es desencadenado por un problema sentimental, se desarrolla esencialmente en un plano político³⁴. El problema amoroso parece pasar a un segundo plano, porque inmediatamente después de ser rechazado Ollantay, se establece una relación de fuerza de poder entre él y el Inca Pachacutec. En un primer momento esta relación de poder se da entre un rebelde y un monarca, luego entre “dos incas”, en cuanto Ollanta es elegido Inca en la región que gobierna.

La sociedad Inca está estructurada en función del estatuto social de sus miembros; en este sentido observamos separaciones radicales, principalmente con relación a la nobleza y a la plebe. Por ejemplo, el medio socio-cultural en el que se ha criado Ima Sumac, hija de Ollanta y Cusi Ccoyllur. El hecho de que viva en un ambiente privilegiado, muy distinto al que normalmente le correspondería siendo hija de Ollanta y además fruto de una relación ilícita, la distingue de las otras niñas de su clase social. Esto nos muestra dos aspectos muy importantes de cómo se gobernaba el imperio inca. Por un lado tenemos la separación de su madre, que es confinada y olvidada en una celda por el crimen cometido. Por otro lado, la protección y educación privilegiada que recibe Ima Sumac, tal como se lo recuerda Pitu Salla: “También debes notar que toda la nobleza te venera, como si fueras de la sangre de las escogidas, y se recrean contigo, como si vieran al Sol y te conservan como a su linaje”³⁵. El narrador hace una diferenciación clara sobre la posición que tiene Ima Sumac, al subrayar que es tratada “como si fuera una escogida”. Según la ley y tradición inca, como lo subraya Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*:

Las vírgenes de aquella casa del Cuzco eran dedicadas para mujeres del Sol, habían de ser de su misma sangre, quiero decir, hijas de los Incas, así del Rey como de sus deudos, los legítimos y limpios de sangre ajena; porque de las mezcladas con sangre ajena, que llamamos bastardas, no podían entrar en esta casa³⁶.

Eso quiere decir que, en circunstancias normales, Ima Sumac debió haber sido rechazada por el Inca, como rechazó a su madre. En este nivel de la historia y del discurso observamos las dos face-

tas con las que se gobernaba la sociedad Inca. Por un lado el rigor implacable y por el otro la bondad manifiesta, reflejada en la protección de la niña Ima Sumac.

La religión en la vida inca

La influencia de la religión en la vida cotidiana, en cuanto al grado de desarrollo y engrandecimiento del Imperio, es notoria. Así la victoria sobre Ollanta es reconocida por la intervención divina a favor del ejército del Inca Tupac Yupanqui: “Nuestro padre el Sol nos ha favorecido, como que soy de su linaje”³⁷. Así aparece claramente definida la descendencia divina del Inca, en este caso Tupac Yupanqui. En las escenas tercera y cuarta del Acto Tercero, Ollanta está representado bajo la influencia del castigo divino. Hay que notar que la derrota del ejército de Ollanta se produce precisamente durante la fiesta que los del Anti Suyu celebran en honor al gran Sol. En este caso se puede afirmar que el dios Sol no estuvo a favor de Ollanta.

A pesar de tener una fuerte influencia religiosa, la sociedad inca estaba regida por determinadas normas y costumbres que funcionan como catalizadores del buen orden que reinaba en el Imperio. En este contexto, Tamayo Vargas, citando a Jesús Lara, subraya:

El drama es una exposición del triunfo de las armas del Inca y del perdón ejemplar, dentro de las características de enseñanza de que parece revestirse toda la literatura oficial quechua incaica; y ello manifestado en un teatro de escenas libres, sin tramoya, con facilidad visible para el cambio, a base de cuadros, con los que resultaba definitivamente irrepresentable para el teatro español³⁸.

Así que, una vez derrotado el rebelde, el Inca no le aplica la pena que normalmente le correspondía, sino que hace uso de uno de los mandatos con los cuales debía gobernar a su pueblo, es decir, bondad y hermandad.

La bondad del Inca Tupac Yupanqui, sucesor del “tirano” Pachacutec, se desprende desde el inicio de su gobierno. Desea vencer al rebelde Ollanta, pero no quiere que se vierta sangre de su pueblo, puesto que él los ama y compadece. Cuando se produce el ataque al cuartel de Ollanta, pregunta muy inquieto: “¿se ha derramado mucha sangre?”³⁹ Al momento de ser juzgados los vencidos frente al Inca, se perfilan también los dos aspectos del

gobierno, la rigidez y la bondad. La primera está representada a través del castigo cruel que desea aplicar Rumi Ñahui; y la bondad por la opinión de Huilca Uma al decir: “El Sol me ha concedido un corazón muy benigno”⁴⁰. Lo extraordinario⁴¹ en esta obra surge de la voz del Inca Tupac Yupanqui, quien al principio parece aceptar y ordenar el castigo propuesto por Rumi Ñahui; pero súbitamente exclama: “Mi corazón me dicta que sea generoso con vosotros y que os eleve, aunque sea un millón de veces más”⁴². Esta reacción inesperada del Inca pone de relieve la forma como debía gobernar el Inca, según el mandato divino, tal como lo dice Garcilaso de la Vega, “con piedad, clemencia y mansedumbre”⁴³. Para reorganizar el sistema político y militar, el Inca no sólo se limita a perdonar a los rebeldes, sino que además les restituye sus cargos y honores, llegando a nombrar a Ollanta su sustituto, para que lo reemplace en el trono cuando el Inca salga a combatir. Con estas medidas Tupac Yupanqui restablece el orden, la justicia y el poder del imperio.

Desde que se funda el Imperio inca, todos los Incas buscaron, utilizando medios muy eficaces, establecer una igualdad entre todos los súbditos, con la excepción de la clase noble, que era descendiente del dios Sol. De modo que la representación de los hechos, costumbres y ritos que aparecen en *Ollantay* corresponden todos a la época prehispánica, en cuanto que no hay indicios en el discurso de influencias hispanas. Y, como bien resume José Cid:

La verosimilitud y el realismo de la obra están acordes con el sentido pragmático de la organización del Imperio de los Incas. Ellos perseguían el equilibrio entre las clases sociales en los problemas económicos y en las creencias religiosas. No olvidemos que cuando una región había sido devastada por la guerra o por fenómenos de la naturaleza, se enviaban socorros del granero del Inca, que llevaban a cada poblado la práctica de las costumbres de los soberanos del imperio, dejaban el gobierno de sus propios jefes de los pueblos sometidos, siempre que acataran la voluntad superior del Inca, así como algunas creencias religiosas fundamentales y medidas políticas, al mismo tiempo que el conocimiento oficial de la lengua, el runasimi⁴⁴.

Vemos que la tradición Inca por el respeto de las culturas a las que sometía, establecía inmediatamente un cierto equilibrio tanto a nivel social, polí-

tico o cultural como religioso. En este sentido tanto la actitud del Inca Pachacutec con relación a la protección de Ima Sumac, como la de Túpac Yupanqui con relación a Ollanta se encuentran dentro de la tradición Inca del respeto al otro.

Así, la clemencia del Inca se hace presente cuando la niña Ima Sumac desea que él mismo vaya a liberar a su madre. Angustiada por el profundo dolor que le causa su destino se atreve a decirle al Inca “obedéceme”. A nivel discursivo, en este caso las jerarquías desaparecen, puesto que prevalece el sentimiento de humanidad. Hay que tomar en consideración que el principio fundamental de la vida en la sociedad inca fue la equidad, y el gran sentimiento de solidaridad que existía al interior de los ayllus, base de la sociedad. El drama *Ollantay* ilustra esencialmente la estructura de la vida en sociedad, así como las reglas que deben ser estrictamente respetadas. A este respecto, Julio Ortega, citando a su vez a Garcilaso de la Vega, comenta que “Manco Capac, quiere decir: “rico... de ánimo, de mansedumbre, piedad, clemencia, liberalidad, justicia y magnanimidad y deseo, y obras para hacer bien a los pobres”. Agrega más adelante que “urbanidad, compañía y hermandad” definen el buen gobierno: no en vano los incas plantean sus conquistas desde la paz, proponiendo su civilización y orden social⁴⁵. En *Ollantay* vemos justamente el rigor y la clemencia con que se reinaba en el Imperio inca. La ley en el Imperio inca no tiene como función principal el castigo, sino la promoción de la solidaridad y fraternidad entre sus habitantes. Es evidente que el autor de este drama ha querido transmitir las líneas fundamentales de la sociedad inca. Vemos en él diversos aspectos de la vida cotidiana, como el de los sacrificios, las fiestas del Inti Raymi, la vida que llevan las mujeres en los templos, la función que tiene el sacerdote, la utilidad de los quipus, etc. Pero lo que puede ponerse de relieve en *Ollantay* es la manifestación de un sentimiento profundo hacia el ser querido; una forma propia que los incas representaban no sólo en los *aravis* y cantos quechuas, sino que también está muy presente en *Ollantay*. Este sentimiento por ejemplo lo representan a través de Urpillay (palomita), para dirigirse a otra persona. Con esta representación del sentimiento humano estamos frente a particularidad propia de la cultura de los Incas. En *Ollantay* se emplea este adjetivo desde la primera escena, cuando Ollanta se dirige a su amada diciendo: “siempre he de amar a esta tierna pa-

loma”⁴⁶, hasta la última escena donde el Inca Tupac Yupanqui dirigiéndose a su hermana dice: “Hermana mía, Cusi Ccoyllur, querida paloma ven acá”⁴⁷. Esto nos remite a los profundos sentimientos humanos arraigados en el pueblo inca, los cuales, sin duda, permitieron fortalecer la unidad del Imperio.

Conclusión

La representación teatral tiene una connotación social muy importante, en cuanto actúa directamente sobre el inconsciente de los individuos que la espectan. La encarnación de las acciones, hechos o estados de ánimo alcanzan, a través del teatro, una calidad interpretativa más profunda, en cuanto el personaje o lector de una pieza dramática debe proyectarse en el personaje representado. En este sentido esta pieza teatral representa dos aspectos importantes del sistema social inca. Por un lado las rigurosas e implacables leyes de inspiración divina con las que se gobernaba, puestas de relieve durante el gobierno de Pachacutec; por otro lado la bondad, la fraternidad y la justicia practicadas durante el reinado de Túpac Yupanqui.

Es de notar que esta obra, a causa de la rebelión de Tupac Amaru II en 1780, fue víctima de la terrible censura que se impuso contra la cultura inca bajo la orden de Carlos III, quien, además de prohibir la representación de esta obra, la difusión de los *Comentarios Reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega, el uso de vestimentas incas e incluso el uso del idioma quechua, exigió la destrucción de los retratos de los Incas⁴⁸ en una orden ejecutada por Antonio de Areche en 1782⁴⁹. En este sentido Luis Millones sostiene que:

José Antonio Areche obraba con eficacia política. Nada más peligroso que la pertinaz evocación a un pasado glorioso en épocas de opresión y miseria. El teatro andino colonial no era la simple actuación usada como divertimento. Los actores, al encarnar figuras prototípicas, se fusionaban con sus atuendos para convertir el drama en una comunión donde los Incas volvían a caminar sobre la tierra⁵⁰.

A pesar de estos terribles obstáculos que ha debido vencer este drama, ha sobrevivido al olvido, llegándose a traducir a varias lenguas del Mundo.

notas

¹ Es preciso anotar que el Quechua o Runasimi era la *lengua general* del Imperio Inca, puesto que cada vez que sometían a otro pueblo, se les obligaba a utilizar el quechua como lengua principal, pudiendo conservar la suya. Luis Alberto Sánchez nos refiere que así se consiguió “la supervivencia del Idioma general, el Runasimi, que por algo fue llamado de tal manera, dando a entender que había otras lenguas, no generales y por tanto privativas o particulares”. En Luis Alberto Sánchez, *La vida del siglo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pág. 40.

² Con relación a la autoría de Antonio Valdés, en el *Manual de Literatura Hispanoamericana* coordinado por Felipe Pedraza Jiménez se establece que “en los comentarios con que se acompañaban los restos del drama, el periódico cuzqueño conjeturaba con la posible autoría del mestizo Antonio Valdés que, en tiempos de la rebelión de Túpac Amaru, había sido cura de Tinta, pueblo muy cercano al Cuzco.” *Manual de Literatura Hispanoamericana. I. Época Virreinal*, Navarra, Cénlit Ediciones, 1991, pág. 796.

³ Jesús Lara, citando al director del periódico *Museo Erudito*, dice que “se trataba de una obra que en lengua quechua formó pocos años ha el Dr. D. Antonio Valdés, cura que fue de Sicuani.” Jesús Lara, *La literatura de los quechuas: ensayos y antología*, La Paz, Librería y Editorial Juventud, 1985, pág. 68.

⁴ José Miguel Oviedo anota: “Dos aspectos se han discutido arduamente desde que fue descubierto en 1837: su origen y su autoría. Las tesis de un *Ollantay* como elaboración indígena y de un *Ollantay* mestizo han sido defendidas al compás de posiciones o modas indigenistas y europeístas, gustos literarios cambiantes, y el avance mismo de las investigaciones... Hoy, la cuestión aparece más clara y puede afirmarse, con bastante certeza, que la obra es la versión colonial de una leyenda incaica y que el redactor del manuscrito más conocido del drama (existen cinco) es el cura

cusqueño Antonio Valdés (1740-1816), cuya autoría es difícil de sostener, sobre todo si se recuerda que hay un manuscrito anterior, el Paceño o Harmsen, fechado en 1735.” José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. I. De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 311.

⁵ En su introducción a *Ollantay*, Edmundo Bendezú afirma que, de acuerdo con las múltiples hipótesis que existen sobre él hasta la fecha, el drama habría sido escrito entre 1640 y 1650. Véase *Ollantay: la severidad de un padre y la clemencia de un rey* (versión de José Sebastián Barranca, con introducción de Edmundo Bendezú), Lima, Editorial Mantaro, 1994, pág. 8.

⁶ De lo que se sirvieron los Incas para organizar el funcionamiento de la sociedad fueron los quipus, que, dice el Inca Garcilaso, eran “hilos muy torcidos, de tres o cuatro liñuelos. Y gruesos como un huso de hierro y largos de tres cuartas varas, los cuales ensartaban en otro hilo por su orden a lo largo, a manera de rapacejos. Por los colores sacaban lo que se contenía en aquel tal hilo.” Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas I*, edición de Carlos Araibar, Lima, Fondo de Cultura Económica, pág. 344.

⁷ Con relación al origen y génesis de *Ollantay*, Jean-Philippe Husson dice : “Nous pensons qu’il n’est pas injustifié de lui imputer des racines préhispaniques”. En *La Mort d’Ataw Wallpa ou la fin de l’Empire des Incas*, traduction, commentaires et notes de Jean-Philippe Husson, Genève, 2001, pág. 71.

⁸ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas I*, ed. cit., pág. 130.

⁹ Georgina Meneses subraya que “En el Tawantinsuyo sucedió con el teatro, lo que en Grecia, Roma o en la misma España: se convirtió en un excelente medio para transmitir la ideología política de la clase gobernante. Una vez más, a través de la historia, el arte fue puesto al servicio del Estado y de la religión”. En Georgina Meneses, *Tradición oral en el Imperio de los Incas*, San José, Editorial DEI, 1992, pág. 176.

¹⁰ Es preciso indicar que durante el reinado de los Incas el dios Sol constituía la máxima divinidad, aunque existían otras, tal como subraya Louis Baudin: “Les Incas, pour unifier l’Empire, respectent les croyances des peuples soumis, adoptent leurs idoles et se bornent à leur imposer un dieu supérieur aux autres, incontesté: le Soleil. Ils divinisent du même coup l’empereur, qui représente sur terre cet astre dont il se dit le fils, et forgent ainsi le plus formidable des moyens de domination. L’homme-dieu du Cuzco agit directement sur le conscience de ses sujets”. Luis Baudin, *La vie quotidienne au temps des derniers Incas*, Paris, Hachette, 1955, pág. 72.

¹¹ *Ollantay* (versión de José Sebastián Barranca), Lima, Editorial Mantaro, 1994, pág. 29.

¹² Calvo Pérez afirma que “En *Ollantay*, el Sumo Sacerdote actúa en función de los intereses del momento... Desde este punto de vista Wilka Uma es prototipo de una actitud ambigua, a la espera de acontecimientos”, argumento con el cual no estamos de acuerdo: en cuanto al discurso que mantiene este personaje, desde el principio hasta el final de la obra, es coherente, y no encontramos tales ambigüedades. Véase Julio Calvo Pérez, *Ollantay*, edición crítica de la obra anónima quechua, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1998, pág. 50.

¹³ Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, T. I, pág. 79.

¹⁴ *Ollantay*, ed. cit., pág. 30.

¹⁵ *Ollantay*, ed. cit., pág. 31.

¹⁶ El imperio Inca estaba dividido en cuatro regiones que respondían a los cuatro puntos cardinales: Chinchasuyu (noroeste); Antisuyu (noreste); Cuntisuyu (suroeste); Collasuyu (sureste). El imperio se denominaba Tahuantinsuyu, que significa cuatro regiones.

¹⁷ José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, *Teatro indio precolombino. El Güegüense o Macho-ratón. El Varón de Rabinal. Ollantay*, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 299.

¹⁸ Como recuerda Jean Descola, “c’est à partir de 1420, sous le règne de l’Inca Pachacutec, que l’empire atteindra son apogée, englobant l’Ecuateur, le Pèrou, la Bolivie, et la majeure partie de l’Argentine et du Chili. Un fabu-

leux empire, en vérité”. Jean Descola, *La vie quotidienne au Pérou au temps des Espagnoles (1710-1820)*, Paris, Hachette, 1962, págs. 19-20.

¹⁹ *Ollantay*, ed. cit., pág. 33.

²⁰ Edmundo Bendezú subraya que a través de esta relación amorosa cometen dos violaciones de la ley: “la leyenda tiene una grandeza trágica ausente del drama con su forzado final feliz; su núcleo reconstruido sería el siguiente: los amores del héroe con una virgen de la casa del Sol, y de la familia Real; hay una doble violación: la del linaje Inca (Ollanta es de la tribu de los Antisuyu) y de la doncella consagrada al sol, sacrilegio que fue despiadadamente castigado a la usanza inca; derrota del héroe por la perfidia de Rumiñahui”. En “Prefacio” a *Literatura Quechua*, Lima, Biblioteca Ayacucho, 1980, pág. XXVI.

²¹ *Ollantay*, ed. cit., pág. 35.

²² *Ollantay*, ed. cit., pág. 36.

²³ Jesús Lara afirma que “Los Incas conocieron en su teatro dos géneros perfectamente diferenciados: El *wanka* y el *aránway*. El primero era de carácter eminentemente histórico y se encargaba de rememorar la vida y hazañas de los monarcas y de los grandes adalides del imperio. En este punto es preciso poner de relieve que el protagonista debía ser un personaje que en la vida real había dejado de existir. No se permitía, por ley o por costumbre, llevar a escena hechos de personajes que aún vivían. El género *aránway* disponía de una temática más amplia, pues podía abordar cualquier episodio relacionado con la vida ordinaria”. Jesús Lara, *La literatura de los quechuas: ensayos y antología*, La Paz, cit., pág. 61.

²⁴ En el imperio existían reglas estrictas sobre la vida y el comportamiento de los individuos, como los principios quechuas fundamentales: *Ama suwa*, no robes; *ama llulla*, no mientas; *Ama killa*, no seas haragán.

²⁵ *Ollantay*, ed. cit., pág. 42.

²⁶ *Ollantay*, ed. cit., pág. 42.

²⁷ Ventura García Calderón, en su prólogo a la traducción francesa de *Ollantay* realizada por Gavino Zegarra, dice, refiriéndose a Ollanta: “Su protagonista es por anticipación el primer revolucionario, el primer insurrecto hispanoamericano, el desacato encarnado. Y también lo comprendieron así las autoridades españolas que prohibieron las representaciones populares de la obra en los últimos años del virreynato. En *Ollantay: drama Kjechua*, traducción al castellano de Miguel A. Mossi, y la traducción francesa de Gavino Pacheco Zegarra, prólogo de Ventura García Calderón, ilustraciones de Pablo Curatella Manes, Madrid/París/Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931, pág. III.

²⁸ *Ollantay*, ed. cit., pág. 43.

²⁹ Hoy conocida como Urubamba.

³⁰ *Ollantay*, ed. cit., pág. 52.

³¹ Garcilaso de la Vega nos refiere que durante el Imperio “Los sacrificios que los Incas ofrecieron al Sol fueron de muchas y diversas cosas, como animales domésticos grandes y chicos. El sacrificio principal y el más estimado era el de los corderos, y luego el de los carneros, luego el de las ovejas machorras. Sacrificaban conejos caseros y todas las aves que eran de comer y sebo a solas, y todas las mieses y legumbres, hasta la yerba coca, y ropa de vestir muy fina, todo lo cual quemaban en lugar de incienso y lo ofrecían en hacimiento de gracias de que lo hubiese criado el Sol para sustento de los hombres”. Garcilaso de la Vega. *Comentarios Reales*, Biblioteca Ayacucho, 1985, tomo I, pág. 77. Cuando Garcilaso habla de corderos u ovejas, se refiere a las llamas.

³² “Parece que la ubicación de las fortalezas ha sido adaptada a las condiciones geográficas. Así, las fortalezas de Sacsayhuaman en las alturas que supervigilan Cuzco; de Machu Picchu, en la altura situada sobre el cañón del Urubamba; de Ollantaytambo, en las puertas del valle del Cuzco; y de Pisac a 12 millas del Cuzco. Todas constituyen un sistema ideal de defensa [...]”. Joseph Bram, *Análisis del militarismo incaico*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, pág. 83.

³³ *Ollantay*, ed. cit., pág. 61.

³⁴ Luis Alberto Sánchez dice que “El hecho de que el Imperio de los Incas fuese la organización política con que tropezaron los primeros cronistas, trajo como consecuencia que ellos acomodasen dentro de una perspectiva estrictamente incaica todo lo que existió anteriormente en el Perú; y como los Incas se caracterizaron por la idolatría del estado, se nos ha transmitido una versión predominantemente regimentada, acerca de la cultura el Perú prehispánico”. Luis Alberto Sánchez, *La vida del siglo*, cit., pág. 40.

³⁵ *Ollantay*, ed. cit., pág. 56.

³⁶ Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Biblioteca Ayacucho, 1985, pág. 176.

³⁷ *Ollantay*, ed. cit., pág. 69.

³⁸ Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana I: Precolombina / De la conquista y del clasicismo / Barroquismo y Neoclasicismo*, Lima, Peisa, 1992, pág. 75.

³⁹ *Ollantay*, ed. cit., pág. 72.

⁴⁰ *Ollantay*, ed. cit., pág. 74.

⁴¹ Según George Robert Coulthard, “el desenlace es inverosímil dada la severidad de las leyes incaicas, pues merece la pena de muerte por haber manchado la sangre real y por haberse sublevado contra el Inca... este desenlace demuestra al público que el Inca podía comportarse como padre piadoso”. En “La pluralidad cultural”, César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, UNESCO/Siglo Veintiuno, 1972, pág. 56.

⁴² *Ollantay*, ed. cit., pág. 75.

⁴³ Citado por George Robert Coulthard en ob. cit., pág. 56.

⁴⁴ Cid Pérez y Martí de Cid, *Teatro indio precolombino*, ed. cit., pág. 315.

⁴⁵ Julio Ortega, *La cultura peruana: experiencia y conciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pág. 15.

⁴⁶ *Ollantay*, ed. cit., pág. 27.

⁴⁷ *Ollantay*, ed. cit., pág. 81.

⁴⁸ Abdón Yaranga Valderrama enumera otras prohibiciones más, como la supresión de los curacazgos dirigidas por indígenas, la utilización del Pututu o la prohibición de firmar “incas”. Ver Abdón Yaranga Valderrama, *Apu Ullantay, théâtre Quechua*, Paris/Saint Denis, Université Paris VIII, 1993.

⁴⁹ Carlos Villanes e Isabel Córdoba anotan que “Después de la rebelión de Túpac Amaru II, en 1781, el visitador José Antonio de Areche estableció penas muy duras para quienes asistieran o actuaran en representaciones teatrales. Especialmente prohibió la escenificación de *Ollantay* que el líder indígena había hecho poner en escena en el Cuzco ante su ejército y el pueblo, por el carácter netamente inca de la obra y su argumento revolucionario que, de alguna manera, facilitaba sus planes independentistas y reformadores”. En *Literaturas de la América precolombina*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990, pág. 325.

⁵⁰ Luis Millones, *Actores de Altura: Ensayos sobre el teatro popular andino*, Lima, Editorial Horizonte, 1992, pág. 15.

