

***Ollantay*: Drama del poder y la autoridad**

Marie Elise Escalante
Universidad de San Marcos

El presente trabajo tiene como tema el estudio de la obra colonial quechua *Ollantay*. Sin embargo, para ello es necesario considerarla no sólo de modo aislado, sino que, por el contrario, para comprender mejor la importancia del tópico del poder en esta obra es preciso hacer también un análisis comparativo con otras obras de su época. Todo ello con el objetivo de establecer las conexiones o afinidades de *Ollantay* con obras de influencia andina, a diferencia de otros trabajos o enfoques que inciden únicamente en la impronta española de la obra. Esto implica reconocer que *Ollantay* es una obra transcultural, híbrida, que se mueve entre dos tradiciones, la andina y la hispano-occidental, hallándose así doblemente codificada.

El estudio de la autoridad y del poder en esta obra implica que ésta reúne o hace confluir nociones tanto andinas como españolas de estos dos tópicos y conceptos relacionados a ellos, como la legitimidad y el estatuto sagrado tanto del Rey como del Inca. Nos apoyaremos en la etnografía andina de autores como Zuidema y Rostworowski y en el ámbito hispano del estudio de Lisón Tolosana y Bloch. Haremos, asimismo, un breve estudio del contexto político-cultural de la época en la cual fue escrito este texto, porque nos parece relevante para un mejor análisis del mismo.

***Ollantay* y el teatro barroco andino**

Acerca de *Ollantay* se desconocen muchos temas importantes. Se ignora su autor; la fecha exacta en la cual fue compuesta, también

es incierta y circulan muchos datos referentes a ella que no se pueden verificar, como por ejemplo, que fue escenificada en honor de Túpac Amaru II, es decir, durante la rebelión más fuerte que sufrió la metrópoli española, con lo cual se da a este texto un aire subversivo, trasgresor. El hecho de que *Ollantay* sea anónimo y esté escrito en quechua hizo pensar a muchos que tenía origen incaico, en otras palabras, que *Ollantay* era una obra prehispánica; sin embargo, a diferencia de Mesoamérica, en el Perú o en el área andina no se conservan obras dramáticas prehispánicas, todas las obras dramáticas en quechua pertenecen al período colonial. A pesar de ello hay testimonios de autores como el Inca Garcilaso de la Vega que sostienen la existencia de piezas dramáticas incaicas, lo cual daba sustento a la hipótesis del origen incaico del *Ollantay*. Sin embargo, en los últimos tiempos se ha consolidado la hipótesis contraria, y es casi un consenso sostener el origen colonial de esta obra.

Pero aceptar que *Ollantay* fue producido o creado en tiempos de la colonia no significa negar la honda influencia andina, indígena de esta obra. Ello implica, más bien, que *Ollantay* es un texto polilingüe, doblemente codificado, imposible de entender si no se piensa en los referentes culturales por los cuales está influenciado. *Ollantay* está lleno de símbolos ambivalentes, ambiguos, que pueden ser interpretados de distinto modo, de acuerdo a la posición, indígena u occidental que se adopte. Así, este texto admite lecturas divergentes, que pueden llegar a ser contradictorias.

Los problemas de la datación y la autoría son los principales temas a los cuales se aboca la crítica, así como las fuentes del argumento de la obra. En cuanto al primero de los problemas, se tiene que el *Ollantay* fue escrito a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, pero hay algunos estudiosos que piensan que fue escrito en una época más tardía, a fines del siglo XVIII, es decir, en la misma época de la rebelión de Túpac Amaru II. Lo que es evidente es que *Ollantay* pertenece al teatro barroco andino. El corpus de este teatro barroco andino es numeroso, se trata principalmente de autos sacramentales, es decir, de obras con tema sacro, religioso. Los productores de estas obras pertenecían a las élites andinas o a sectores que simpatizaban con ellas, los cuales durante los si-

glos XVII-XVIII aumentaron su poder económico dentro de la Colonia y tenían aspiraciones de alcanzar el poder político, lo cual configura lo que se denomina “Renacimiento Inca”.

En las obras del barroco andino hay un uso intensivo de símbolos de origen inca, lo cual implica una reivindicación y orgullo por el pasado incaico, “esta alta valoración de la tradición andina debe ser el fruto de un grupo social que busca ocupar un lugar de creciente importancia en el ordenamiento colonial; el pasado incaico es una fuente central de legitimación de sus proyectos” (García-Bedoya 2000: 211). *Ollantay* sería la cumbre del teatro barroco andino y habría sido compuesta en la última fase de este movimiento de renacimiento inca. Por ello, la temática de *Ollantay* es enteramente incaica, alejada de cualquier intención devota, catequizadora. Es inevitable establecer una especie de homología entre las vicisitudes del sector social productor del *Ollantay* y la obra misma. Su personaje protagónico, Ollanta, vendría a ser la encarnación de las aspiraciones de reconocimiento de nobleza, de poder político que poseían las élites andinas de esa época frente al poder real, que en la obra están representadas por Pachacutec y Túpac Inca Yupanqui. La identificación de las élites andinas con el rebelde Ollanta no puede dejar de ser peligrosa, subversiva para el contexto colonial. Por ello se ha llegado a decir que si la obra hubiese sido evaluada por el gobierno colonial, tal vez se hubiese evitado una revuelta tan importante como la de Túpac Amaru II. Esto muestra las relaciones que se pueden establecer entre la obra y su contexto histórico; a modo de propuesta, el análisis de *Ollantay* nos podría hacer comprender mejor la ideología de las élites andinas que hicieron posible el Renacimiento Inca, el cual, por desgracia, no logró sus objetivos y fue reprimido ferozmente por las autoridades coloniales. Lo que queremos señalar con esto, es que el tema política de la obra está en consonancia con el proyecto político de las élites andinas coloniales. El pedido de reconocimiento de Ollanta a Pachacutec, es un pedido de enaltecimiento de su posición, lo cual ha sido también una obsesión de las élites andinas de esa época; por ejemplo, el Inca Garcilaso de la Vega, quien luchó durante toda su vida para que lo reconocieran como hidalgo

y reconocieran las obras de su padre español, conquistador. Esta situación era común, pues muchos de este mismo sector viajan a España en búsqueda de un ansiado reconocimiento de la Corona que, por lo general, nunca llegó.

A pesar de que algunos estudiosos sostengan que *Ollantay* es una obra conformista por tener como final la sumisión incondicional del personaje frente al Inca, se debe tener en cuenta que este Inca, Túpac Inca Yupanqui, es una versión idealizada del poder real; pero, por otro lado, en la obra se legitima, implícitamente, el derecho a sublevarse frente a un poder injusto. Esto no carece de consecuencias, sobre todo en el siglo XVIII, plagado de rebeliones contra la metrópoli española. En todo caso, lo que se puede aceptar es la ambigüedad del personaje Ollanta: rebelde y sumiso a la vez. Pero ésta no es la única ambigüedad de la obra; se puede decir que casi todos los personajes tienen una personalidad doble o ambigua, que no sólo es explicable por la influencia barroca española, el “claroscuro” o el gusto barroco de establecer fuertes contrastes o antítesis, sino también por el planteamiento utópico que tiene la obra en general.

Los discursos utópicos tienen la facultad de anular contradicciones, de neutralizarlas; en el *Ollantay* se encuentra al mismo tiempo que un gusto por el contraste o por términos antitéticos, unos recursos de neutralización o sublimación de tales contrastes.

El tema del poder en el teatro barroco español y el “Homenaje ritual al Inca”

Se ha señalado entre las influencias principales del *Ollantay* el teatro barroco de Calderón y Lope de Vega. En lo que se refiere al tema, vemos que *Ollantay* se relaciona con obras como *Fuenteovejuna* y el *Alcalde de Zalamea*, en las cuales se toca la problemática de la relación del Rey con sus súbditos y se cuestiona el abuso de poder de los representantes de la Corona. Este tema era común en la época barroca; se abordaba la problemática de los deberes y prerrogativas de la realeza, así como los límites del poder real. Un personaje calderoniano dirá que el Rey es dueño de todo lo suyo, excepto de

su honra, con lo cual se establece una zona, en la cual el monarca no tiene acceso y en donde no puede disponer, ordenar o gobernar. Esto es manifestación de los principios del individualismo moderno y el comienzo de la distinción entre lo público y lo privado. En el ámbito hispano, a diferencia de otras monarquías europeas, no se deificaba al Rey sino que se concebía que su poder venía de un principio trascendente y se debía al bien de sus súbditos. Un tratadista de la época escribía: “la Monarquía para que no degenera, no hay de yr suelta y absoluta... sino atada a las leyes... que de no estar así bien templada la Monarquía resultan grandes yerros”. En el teatro barroco español hay una representación de reyes imperfectos que muchas veces cometen graves errores y transgreden con esto su función, pues en vez de establecer el orden se convierten en agentes del caos: “Toda una constante y amplia producción literaria barroca es un permanente jaque mate al rey en su extremado poder, un insistente recordatorio de sus obligaciones que en ningún caso debe eludir o traspasar” (Lisón Tolosana 1991: 77). Si bien hay este constante recordatorio de la falibilidad del rey, también se acepta su naturaleza sagrada, suprahumana. De este modo, se concibe en el ámbito hispano que el rey tiene una doble naturaleza, es humano y divino al mismo tiempo.

La falibilidad del rey y el abuso de poder, tópicos del barroco español son temas que se hallan presentes en el *Ollantay* y constituyen, se podría decir, el núcleo de la obra, pues *Ollantay* es, ante todo, un drama político. La trama amorosa de Ollanta y Coyllur está subordinada a la problemática del poder y las funciones del Rey (o Inca). La influencia barroca hispana de *Ollantay* es muy conocida y parece que ha prevalecido al menos en los estudios críticos. En cambio, la influencia andina, indígena ha sido menos estudiada. Si bien hemos visto que el tema del poder en *Ollantay* tiene influencias del barroco español, podemos decir que también posee influencias andinas. Lienhard considera que *Ollantay* guarda relación con un tipo de espectáculo de épica, incaico, denominado por este mismo estudioso como “Homenaje ritual al Inca”, el cual consiste en “una reflexión dramatizada acerca del poder, las prerrogativas y responsabilidades inherentes a la función supre-

ma en la pirámide jerárquica del estado inca, la del capac inca... Esta función se ve amenazada por fuerzas periféricas o centrífugas” (Lienhard 1992: 143). En la obra que analizamos, la fuerza “centrífuga o periférica” es Ollanta.

De este modo tenemos que la tradición incaica, andina, tiene también como uno de sus tópicos el tema del poder de la máxima figura del Imperio, el Inca. *Ollantay* sería pues, una reflexión dramatizada acerca del poder en sus dos vertientes, tanto hispana como andina. Entonces, para entender mejor la complejidad de esta obra es necesario saber acerca de la noción de poder real en la España barroca, así como su contraparte en el Imperio inca, es decir, el Cápac Inca, en el ámbito andino. Ambas entidades, el rey hispano como el Inca, son símbolos nimbados por un aura sacra. La figura del Inca como ente sagrado no deja de estar presente en la obra, con lo cual Ollanta se constituye no sólo como un rebelde ante el máximo poder político del Imperio, sino que es un rebelde al orden establecido, un orden sacro, instituido por el Inca, como hijo del Sol. Ollanta es un portador del caos dentro del Imperio, altera el orden y pretende reemplazar al Inca; Ollanta sería un Auca, o entidad idéntica pero opuesta al Inca.

Esta oposición Inca/Auca es una constante de la cultura andina, es un par que implica otras oposiciones fundamentales como cultura/barbarie; sacro/profano; propio/otro; día/noche; estas oposiciones tienen raigambres míticas, por ello es evidente la influencia de estructuras míticas en el texto. Ollanta es el general del Antisuyo, por tanto se halla del lado de lo salvaje, de lo otro, de lo bajo tanto por su origen plebeyo, profano, como por su ubicación en el cuadrante bajo, del hurin (por ser del Antisuyo). Los dos Incas, tanto Pachacutec como Túpac Inca Yupanqui representarían lo opuesto. Este par de opuestos Inca/Auca, como se puede suponer, es un par indisoluble, hay un vínculo de necesidad a pesar de ser categorías opuestas; es lo que se denomina en los estudios andinos, lo opuesto complementario. Un texto colonial andino como *La muerte de Atahualpa* está construido de forma similar, pero en este caso la posición de Auca está reservada a los españoles, que al final cortan la cabeza al Inca.

Los personajes de *Ollantay* y las tensiones entre poder y autoridad

Luego de explicar por separado las influencias hispanas y andinas del texto, no podemos dejar de decir que esta obra híbrida, transcultural, supone una síntesis de los aportes o influencias de ambas culturas, al punto que algunas veces es imposible decir a qué tradición pertenece un determinado símbolo o alusión en los parlamentos de los personajes. O inclusive los mismos personajes. Por ejemplo, se duda si Piki Chaki, el personaje gracioso del drama, es producto de la influencia española o andina, puesto que en las crónicas se dice que habían también graciosos en la corte del Inca. En cambio, hay otros personajes que tienen fuerte influencia andina, como el sumo sacerdote, Willka Uma, quien tiene poderes adivinatorios, predice el futuro, lee los quipus y en su primera entrada adora al Sol, aunque debido a su función religiosa puede establecerse una relación con sus homólogos cristianos. Los incas en la obra son una síntesis del papel del rey hispano y del Inca. Por último, la descripción de Cusi Coyllur está influenciada por las descripciones de la amada en un contexto español, pero conformada con elementos indígenas. Esta doble codificación, indígena y española, implica que toda la estructura del drama está desdoblada. Este desdoblamiento puede explicarse también por lo que hemos mencionado anteriormente, por las influencias de estructuras míticas en el texto; así todo el texto estaría construido sobre la estructura andina de los opuestos complementarios: Inca/Auca - Hanan/Hurin.

Comencemos recordando que la trama de *Ollantay* no es una sola, sino que es doble: posee una trama amorosa y una trama política. Tenemos, asimismo, que hay dos Incas en vez de uno y el mismo Ollanta puede considerarse como ya hemos dicho, como un doble del Inca. El sacerdote Willka Uma tiene su contraparte o doble en el personaje de Hanku Wallu, que tiene funciones similares a él y entre las mujeres hay dos cortesanas: Mama Qaqa y Pitu Salla, que sirven a Ima Súmac, una de ellas es buena con la joven y la otra es rigurosa, malvada. El Inca tiene su guerrero fiel

que es Rumi Ñahui y Ollanta tiene a Urqu Waranqa. Sin olvidar que el Inca tiene a la Colla que es su pareja complementaria.

Lo que es interesante notar en la obra es la presencia de dos Incas; ésta es la duplicación más importante, fundamental de *Ollantay*. Este exceso de Incas, de personajes que ostentan el poder central, junto con el mismo Ollanta, quien tiene la pretensión de ser un Inca también, es la manifestación más evidente del caos en la obra. Hay dos Incas en vez de uno, esto indica que la posición central del Inca está siendo puesta en cuestión. Esto nos recuerda a la queja de Guaman Poma en su *Corónica...*, cuando dice que en tiempos coloniales hay demasiados incas —refiriéndose a los españoles, que oprimían a los indios— en oposición al incanato en donde sólo había uno; lo que se pone en cuestión aquí es la legitimidad del poder de los españoles. Algo similar ocurre en *Ollantay*, hay una pérdida de legitimidad de uno de los incas, de Pachacutec, específicamente; el exceso de incas tiene, por ello, relación con este tema, de la pérdida de la legitimidad del inca o del principio rector de una sociedad. La legitimidad se define como una constitución o conjunto de normas que da validez a la dominación de un grupo de poder sobre un conjunto social. En el Imperio incaico rige la legitimidad de tipo tradicional, cuyo principio de validez en la dominación es la piedad o la creencia en el carácter sagrado del orden establecido. La legitimidad tiene estrecha relación con otra noción que es la autoridad. Tenemos que el inca Pachacutec tiene poder, pero ha perdido la legitimidad, es decir, la autoridad en *Ollantay*. La autoridad es un principio indispensable para la conservación del poder: “aunque un régimen puede conseguir el poder y mantenerse por algún tiempo simplemente por la fuerza, la estabilidad y continuidad se logran principalmente a través del simbolismo de autoridad que el régimen maneja” (Martínez 1995: 15). En el *Ollantay*, Pachacutec sólo da muestras de poder, de fuerza y violencia, pero no de autoridad, por lo tanto, la revuelta de Ollanta es comprensible, incluso justificable.

Tenemos entonces que *Ollantay* es, asimismo, una reflexión sobre las relaciones entre autoridad y poder. Generalmente se piensa que estas dos nociones son inseparables, sin embargo, en la

obra se puede ver que hay una relación de tensión entre ambas. En *Ollantay* se puede ver que, si bien el inca tiene poder para negar al protagonista lo que éste le pide, pierde con este acto de poder, la autoridad que tenía sobre el protagonista, quien de inmediato, ante este “abuso de poder” o tiranía, se vuelve rebelde:

¡Ay, Ollanta! ¡Ay Ollanta! /¿De esa manera te ha echado
a ti que devastas pueblos / a ti que le serviste tanto?
(...) ¡Ay, mi Cuzco! ¡Ay, tierra mía! / Yo desde ahora en adelante
rival seré/ seré un águila
que herirá tu mismo pecho.

En la obra hay personificaciones distintas de la autoridad y el poder. El sacerdote Willka Uma sería la personificación de la autoridad, mientras que el inca sería la personificación del poder. En la obra vemos que el sacerdote no tiene el poder para hacer desistir a Ollanta de Cusi Coyllur; sin embargo, el protagonista le teme porque el sacerdote, como él mismo lo dice, “todo lo sabe”: “Yo lo sé todo, aun lo más oculto”. Entonces el sacerdote se caracteriza por un saber que carece de poder y el Inca por un poder que carece de saber. Esto se aplica al mismo Ollanta, porque en la cima de su poder, victorioso, cuando ha derrotado al ejército inca, cae en la trampa que le pone Rumi Ñahui, es decir, como en todos los personajes de la obra, su saber decrece en relación con su poder. Ollanta, al igual que Pachacutec está disjunto de la autoridad, sólo posee el poder político, carece pues, de legitimidad, por tanto, su poder y su revuelta, son efímeros. Hemos mencionado que la autoridad tiene relación con los atributos simbólicos, en la obra, quien es el principal poseedor de ellos es el sacerdote Willka Uma, pues es el que tiene, en primer lugar, una relación directa con el Sol, en la obra, es decir, con lo sagrado por excelencia:

¡Viviente sol! A tus huellas / rindo homenaje postrado
Para ti guardo mil llamas / que hasta ahora te he/ reservado.

Se encarga además de leer los quipus y de leer en las entrañas de los animales y es el encargado de dar los atributos o símbolos de poder en la obra. Al final de la obra es el que otorga a Ollanta los símbolos de poder:

Ollanta el poder de Túpac/ Yupanqui conocerás.
Síguele a él y considera/ desde ahora su clemencia
(Le pone casco de oro y le entrega las flechas)
El poder va en esta insignia/ que te ciño ahora. Sabrás
Que eso ya te da apariencia/ que ésta es el hacha del Inca.

Willka Uma, como representante de la autoridad en la obra, es un complemento necesario del Inca; conformaría entonces otro par complementario dentro de *Ollantay*: esta unión necesaria entre el sacerdote y el inca implica que la majestad, la condición sagrada del Inca, implique también una unión indisoluble entre autoridad-sacerdote y el Inca-poder político. Esto está sustentado en la etnografía andina, en la que se dice que el sumo sacerdote del Imperio era generalmente de la más alta nobleza y que perteneciera al Hurin Cusco, es decir, al cuadrante de abajo, mientras que el Inca pertenecería al Hanan Cusco o a la mitad de arriba, con lo que se establecería entre ambos personajes la totalidad.

Vemos que, si bien en la obra hay dos incas, Pachacutec y Túpac Inca Yupanqui, no hay dos sumos sacerdotes. Willka Uma es el único sumo sacerdote con el cual los dos incas establecen, alternadamente, relación de complementariedad. Esto significa que la autoridad no es puesta en cuestión en la obra sino el poder político. En el caso del sumo sacerdote no hay una pretensión de Ollanta de reemplazarlo o de cuestionarlo; Ollanta nunca se rebela contra él, es decir, nunca se rebela contra la personificación de la autoridad, pero sí contra la personificación del poder. Notemos también que en la obra, Willka Uma y Pachacutec aparecen separados, nunca están juntos en escena: en el acto I, escena 2, aparece Willka Uma y dialoga con Ollanta y sólo en la escena 4 del mismo acto aparece Pachacutec; con esto queremos decir que la dualidad Inca/Sumo Sacerdote está en crisis, cada uno actúa de manera separada, lo que está en oposición al estatuto complementario de ambas entidades, esto implica que autoridad y poder están escindidos, provocando la puesta en cuestión del inca Pachacutec y la sublevación de Ollanta en la obra. Pachacutec es soberbio y despótico porque no está equilibrado por el sacerdote que es prudente y sabio. Mientras que en el caso de Túpac Inca Yupanqui es todo

lo contrario. En las últimas escenas del drama aparecen juntos en escena, lo que significa que el par complementario Inca/Sumo Sacerdote está realizado. Túpac Yupanqui consulta sus decisiones a Willka Uma, lo tiene como consejero, es como una conciencia para él, mientras que Pachacutec actuaba solo, individualistamente, sin consultar sus decisiones a nadie. Vemos cómo Túpac Yupanqui, al tener a Ollanta prisionero, consulta a Willka Uma, qué es lo que debe hacerse con él:

Tupac Yupanqui: Elegid vuestro castigo.../ Jefe sagrado, habla tú.
Willka Uma: Corazón muy compasivo/ El Sol me concedió a mí.

La figura de Túpac Yupanqui, a diferencia de la de Pachacutec, es una figura ideal que logra armonizar ambas nociones de autoridad y poder. Este Inca, luego de dar muestras de poder, al derrotar a Ollanta y a sus huestes, perdona a los rebeldes y restituye a Ollanta su puesto de privilegio. La compasión, característica del sumo sacerdote (y con ello de la autoridad) es la que prevalece al final en el soberano Inca, quien también aparece dotado de tal cualidad. La autoridad está relacionada en esta obra con el perdón, la benevolencia y magnanimidad, por ello Túpac Yupanqui alcanza características casi divinas; se habla de ecos cristianos en su discurso, sobre todo en su disponibilidad a perdonar incondicionalmente:

Ahora el orbe sabrá/ que tengo el corazón blando.
Sí, yo te levantaré/ cien veces; o cien mil veces.

Lo que es también importante son los atributos simbólicos de poder que posee y que está dispuesto a dar liberalmente; esto refuerza su autoridad, pues luego de otorgar a Ollanta, por medio del sumo sacerdote las insignias de poder, consigue del rebelde una total y eufórica sumisión.

Yo regaré con mis lágrimas/ ese champi que tanto amas
Soy tu servidor mil veces/ ¿quién como tú encontraré?
Mi corazón te encomiendo, / cordón para tus sandalias
Mi fuerza pongo en tu boca/ desde hoy, para mi escarmiento.

En esta obra observamos que el poder está relacionado con esquemas de lucha, de antagonismo, mientras que la autoridad con la conciliación y la negociación. Podemos desarrollar esto si analizamos la relación de Ollanta con Pachacutec y con Túpac Yupanqui.

Tenemos que Pachacutec se revela en su diálogo con Ollanta como un soberano “demasiado humano”, con fallas o defectos, como los soberanos que representa el barroco español. Pachacutec aparece desgarrado entre su estatuto humano y su estatuto divino; este soberano tiene dos naturalezas: sagrado y profano al mismo tiempo, como los soberanos españoles. Esto también es evidente cuando recordamos que Pachacutec tiene familia, no sólo es Inca, sino padre, un padre muy afectuoso, es decir, vemos a Pachacutec en sus dos papeles de padre y de Inca, que entran en tensión o confrontación ante el pedido de Ollanta de Coyllur. El papel de padre es lo que lo humaniza, es su lado individual, y el de Inca es lo sagrado, lo institucional en este personaje.

Podemos ver, al inicio de su diálogo con Ollanta, que Pachacutec está dispuesto a cederle el llauto o insignia de poder; con esto quiere decir que está dispuesto a entregarle liberalmente parte de su poder o de considerarlo igual a él. Sin embargo, cuando Ollanta le pide a su hija Coyllur, Pachacutec se irrita y le dice que recuerde que sólo es un runa, un plebeyo. En este pasaje es patente que el lado humano, individual tiene más valor para Pachacutec que su lado sagrado, institucional. Pachacutec no está dispuesto a entregar su hija a Ollanta, es decir, no está dispuesto a renunciar a su lado humano, el apego excesivo por Coyllur es fatal para él y para el Imperio. En cambio, Túpac Yupanqui aparece en la obra solo, sin familia, sin otro papel que el de Inca, por lo cual es un personaje sin fisuras, sin contradicciones, sin funciones contrapuestas, a diferencia de los reyes barrocos (entre los cuales podría incluirse a Pachacutec) no tiene dos naturalezas —humana y divina— sino sólo una, la sagrada, divina. Al no tener ese estatuto humano, está exento de errores y de pasiones exclusivistas, individualistas como Pachacutec, sino que tiene pasiones “comunitarias”: es generoso, misericordioso. Esta ausencia de dos natu-

ralezas (humana y divina) de Túpac Yupanqui pone en evidencia que el ideal de realeza o poder real de la obra no es el español, sino el Inca, el andino, porque en el Imperio incaico los Incas sólo tenían una naturaleza, la sagrada, eran soberanos-dioses, cualquier fallo o error humano no era mencionado o era considerado una falta sumamente grave que no podía ser cometido por un Inca legítimo, sino por un bastardo. Esto es notado por el Inca Garcilaso de la Vega (1973 [1609]: 107), quien tiene en sus *Comentarios reales*... un capítulo titulado “Niegan los indios haber hecho delicto ninguno Inca de la sangre real”:

Preciarse de ser hijos del Sol era lo que más les obligaba a ser buenos, por aventajarse a los demás así en la bondad como en la sangre, para que creyesen que los indios que lo uno y lo otro les venía de herencia. Y así lo creyeron, y con tanta certidumbre (...) que cuando algún español hablaba loando alguna cosa de las que los Reyes o algún pariente dellos hubiese hecho, respondían los indios: “No te espantes, que eran Incas”. Y si por el contrario vituperaba alguna cosa mal hecha, decían: “No creas que el Inca alguno hizo tal, y si la hizo, no era Inca, sino algún bastardo echadizo”...

Por esto, Túpac Yupanqui es una perfecta encarnación del ideal andino de gobernante, un Inca sin defectos, sin lado humano, carente de individualidad y más bien un símbolo del orden sagrado, divino, y su garante. La obra muestra, como decimos, la superioridad de este ideal, por encima del ideal hispano, que sí concebía fallos en sus reyes. La misma obra *Ollantay* tiene como subtítulo: “Ollantay o la severidad de un padre y la generosidad de un rey”. Obsérvese que “padre” se refiere a Pachacutec, quien pierde en este título su posición de rey o Inca, posición que sólo le es reconocida a Túpac Yupanqui, por su “generosidad”. La “severidad” o defecto es lo que le hace perder su estatuto de Inca a Pachacutec, y se relaciona con lo humano. La realeza o estatuto real de Inca, sólo está acorde con las cualidades o virtudes, en este caso con la generosidad.

Por ello, puede decirse que en esta obra, el afán de venganza, la cólera de Pachacutec acerca a los personajes en lo que a rango se refiere, pues Ollanta, desairado por el Inca sostiene que él es

igual al Inca: “Por serlo yo, él también es Inca”, es decir, se considera idéntico a él y aspira a quitarle el trono. Se establece, pues, una confrontación. Mientras que el perdón, la generosidad y clemencia, “aleja” a los personajes en cuanto a rango, porque, como hemos visto, Ollanta al obtener el perdón de Túpac Yupanqui y ser repuesto a su lugar de privilegio, se humilla ante el Inca y dice ser su fiel servidor. El perdón es patrimonio real, es lo que revela el carácter sagrado del Inca y su autoridad legítima.

Otra cuestión no menos importante es que, acorde con su naturaleza doble, contradictoria, podemos ver que Pachacutec tiene una relación también contradictoria entre lo que dice y lo que hace. Su discurso es de un ser benevolente, generoso, pero se revela de una gran crueldad. Pachacutec es muy dulce con su hija, tiene un diálogo muy tierno con ella, pero termina recluyéndola muerta en vida en un acllahuasi.

Pachacútec: Estrella, corazón mío,/ tela rosa de mi pecho
Gargantilla de mi cuello,/ y flor de todos mis hijos.
Ven a mi pecho, paloma (...)

Aunque este castigo cruel que Pachacutec le da a su hija no es mencionado sino más bien silenciado, sólo se sabe cuando ya reina su sucesor, quien al verla siente pena por ella e, implícitamente, censura a su progenitor, al anterior Inca: “El corazón se me rompe,/ cuando veo su desdicha (...) ¿Hay ojos para mirar pena tan dura como ésta?” Y la cólera de Pachacutec en su discurso es inversa a la impotencia que luego exhibe frente al rebelde Ollanta, puesto que no logra derrotarlo. Por eso se dice que tiene una lógica contradictoria: es excesivamente cruel con el débil, pero es impotente con el fuerte.

Túpac Yupanqui, en cambio, muestra una ambigüedad pero ésta es debido a que tiene la necesidad de mostrar en el discurso su fiereza, su poder, pero al mismo tiempo su autoridad, su clemencia; por eso es a la vez fiero y clemente en su discurso, pero en sus actos es únicamente magnánimo.

El final feliz de *Ollantay* está en contra de la tradición incaica, porque se sabe que delitos de rebeldía como los de Ollanta eran

pagados con la muerte en el Imperio incaico. Si comparamos este texto con una obra dramática prehispánica, veremos las diferencias que podemos establecer así como sus afinidades. Compararemos, entonces, a *Ollantay* con una obra ritual mesoamericana, el *Rabinal Achí*. Esta obra prehispánica también tiene como protagonista a la figura del rebelde contra la máxima autoridad, en este caso, el jefe Cinco Lluvia. Esta obra, más breve que el *Ollantay*, podría adscribirse igualmente a un género muy parecido al “Homenaje ritual al Inca”, pues tiene un tema semejante: el enfrentamiento entre fuerzas rebeldes que desean ocupar el lugar central del Inca, o en este caso por el jefe Cinco Lluvia. Esta obra está construida por una relación de identidad y de oposición, tanto en el plano formal como temático. Con esta estructura, cada personaje se identifica con su oponente y al mismo tiempo entra en abierto antagonismo con él, es como la categoría andina de los opuestos complementarios.

El varón de Queché, el protagonista del drama, se caracteriza por ser altanero y soberbio, por no querer humillarse, no querer reconocer la autoridad del jefe Cinco Lluvia. Ello lo asemeja notablemente a Ollanta, quien tiene como defecto el mirar muy alto, al pretender la hija del Inca. Ambos personajes rebeldes, intentan por la fuerza bélica, derrocar o suplantar a sus señores. Ollanta alza todo el Antisuyo contra Pachacutec y el varón de Queché secuestra al jefe Cinco Lluvia y diezma su ejército. En ambos dramas los rebeldes logran un éxito efímero, porque Ollanta es derrotado luego, por las fuerzas de Túpac Yupanqui, mientras que el varón de Queché es tomado prisionero por el varón de Rabinal, quien libera al jefe Cinco Lluvia.

Sin embargo, en el *Rabinal Achí* no hay una puesta en cuestión de la legitimidad del jefe Cinco Lluvia, como sí ocurre en *Ollantay*, donde se cuestiona la legitimidad de Pachacutec. El jefe Cinco Lluvia no es un jefe injusto ni abusa de su poder como Pachacutec, sino que es más semejante a Túpac Yupanqui, porque aparece como una autoridad sin fisuras, sin contradicciones; su carácter sagrado no es en ningún momento puesto en cuestión como en el caso de *Ollantay*, lo cual hace injustificable, imperdonable, la re-

beldía del varón de Queché. El varón de Queché carece de argumentos, de motivos “razonables” para enfrentarse o querer derrotar al jefe Cinco Lluvia, a diferencia de Ollanta, cuya rebelión obedece a una falta u ofensa del Inca. Como el jefe Cinco Lluvia en el *Rabinal Achí* es una entidad carente de defectos, sagrada, entonces la muerte del varón de Queché es justa y es aceptada por todos, incluso por el mismo guerrero.

En *Ollantay* hay una desacralización de la autoridad, algo que no ocurre en el *Rabinal Achí*, lo que se da en este drama es el enfrentamiento entre lo propio y lo otro: el varón de Queché ha invadido territorio ajeno y ha sembrado el caos en un reino que no es el suyo, por ello tiene que ser castigado. Esta “otredad” del rebelde es conservada en *Ollantay* porque Ollanta, el protagonista, también proviene del Antisuyo, es decir, de la parte bárbara, no civilizada del Imperio Inca.

En conclusión, hemos podido demostrar que el *Ollantay* tiene una muy fuerte influencia andina, que es necesario conocer las concepciones de autoridad y poder que se manejaban tanto en la cultura hispana como en la cultura quechua para poder tener una mejor comprensión del drama. Asimismo, creemos que es necesario establecer comparaciones de los dramas barrocos quechuas con otros dramas no sólo del ámbito andino, sino también con otras culturas afines como la mesoamericana, porque ello permitiría ver con mayor claridad las estructuras comunes y categorías de pensamiento afines entre las culturas prehispánicas.

Bibliografía

- CALVO, Julio
1998 *Ollantay. Análisis crítico, reconstrucción y traducción*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- FONTANILLE, Jacques
2001 *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima-FCE.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1973 [1609] *Comentarios reales de los incas*, tomo I, libro segundo. Lima: Peisa.

- GARCÍA-BEDOYA, Carlos
2000 *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*.
Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- LIENHARD, Martín
1992 *La voz y su huella*. Lima,: Editorial Horizonte.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo
1992 *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Colección Austral-Espasa Calpe.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago
1993 "Inca vs. Auca: humanidad y barbarie en los *Comentarios Reales de los Incas*". *Lienzo*, n.º 15, junio. Lima.
- LOTMAN, Yuri
1996 *La semiósfera*. Madrid: Fronesis-Cátedra.
- MARTÍNEZ CERECEDA, José Luis
1995 *Autoridades en los andes, atributos del Inca*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- ROSTWOROWSKI, María
1988 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP.
- ZILBERBERG, Claude
1999 "Del afecto al valor". En *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*. Lima: Universidad de Lima-FCE.
- ZUIDEMA, Tom
1989 *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Lima: FOMCIENCIAS.