

Algo sobre el "Ollantay"

Se ha querido negar, sistemáticamente, la existencia de una literatura dramática en el Perú prehispano, así como también cerrar los ojos ante el florecimiento de toda su poesía, tal como se hiciera con muchas de las manifestaciones de la sorprendente civilización alcanzada por el Imperio del Tahuantinsuyu.

Al escribir estas líneas, me propongo traer las pruebas históricas y críticas que comprueben la existencia de esa poesía, para referirlas luego a la antigüedad y origen indígena del drama quichua "Ollantay".

Con harta frecuencia, encontramos en los cronistas de Indias referencias a la poesía incaica. Cieza de León ⁽¹⁾ en diferentes pasajes, nos habla de las poesías que cantaban los indígenas de varias tribus del Perú, después de las libaciones que se hacían en determinadas fiestas y de las poesías que se componían en ocasión de los funerales de algún jefe.

En otro lugar, el mismo Cieza ⁽²⁾ nos refiere cómo a la muerte del Inca, se reunían los más ancianos para juzgar la vida del soberano fallecido, y si consideraban que sus hechos eran dignos de pasar a la posteridad, mandaban llamar a los *quipucamayos*, encomendándoles la misión de cantar las hazañas del Rey, que se conservaban (nos dice) ordenadas en cantares y romances, que luego se cantaban en presencia del Inca y se transmitían por la tradición oral.

En Montesinos ⁽³⁾ encontramos a cada paso alusiones a las poesías con que los indios celebraban las hazañas guerreras de sus reyes.

El Inca Garcilaso ⁽⁴⁾ asegura que los poetas indígenas, que

(1) CIEZA DE LEÓN. — *Crónica del Perú*. — Cap. XLI, LXIII, C.

(2) CIEZA DE LEÓN. — *Señorio de los Incas*. — (Madrid, 1880) pág. 35 y sig.

(3) *Memorias Historiales*. — (Madrid, 1882) págs. 32, 35, 127, etc.

(4) *Comentarios Reales*. — (Madrid 1800), Tom. 2.º, pág. 24.

se llamaban *haravec* (que traduce literalmente por *inventador*), supieron hacer versos cortos y largos, con medidas de sílabas, que componían cantares amorosos, que ponían en versos las hazañas de los reyes, y que en estos versos no se usaron consonantes, asemejándose la mayor parte de ellos a las redondillas de los españoles.

Este podría traerse en lo que se refiere a la poesía lírica y épica de los incas. Debemos ocuparnos ahora de su poesía dramática, y en especial del "Ollantay", el único drama incaico que se ha conservado.

Mucho se ha discutido sobre la existencia de la poesía dramática incaica. Como decía más arriba, se ha negado ciegamente su existencia, muchas veces por desconocimiento de fuentes de información sobre la labor espiritual de los Incas, otras muchas, por un mal encubierto afán de oscurecer la civilización que éstos alcanzaron.

En nuestro país, Mitre y López se han ocupado del asunto, manteniendo opiniones contrarias. El primero ha negado el origen antiguo indígena del drama, amontonando argumentos que, débiles en muchos puntos, se prestan a la crítica.

En primer lugar, Mitre ha negado la existencia de la escritura entre los indios, como necesaria para la vida del drama psicológico y sintético; partiendo, sin duda, del estudio de la civilización incaica, propiamente dicha. Pero la aparición y desaparición de la escritura en el Perú, hay que ir a buscarla en el desenvolvimiento de la dinastía anterior a la de los Incas, pues cuando éstos ascendieron al trono la escritura había desaparecido ya, siendo reemplazada por los *quipus*.

Efectivamente, en Montesinos ⁽⁵⁾ encontramos lo siguiente: "Dicen los *amautas* que sabían las cosas de estos tiempos por tradiciones de los antiquísimos, comunicadas de mano en mano, que cuando este príncipe reinaba (Sinchí Cozque) había letras y hombres doctos en ellas, que llaman *amautas*, y estos enseñaban a leer y escribir... escribían en hojas de plátanos; secábanlas y luego escribían en ellas"...

Cuando las invasiones de las tribus bárbaras que venían de los Andes, acarrearón la muerte de Titu Yupanqui y la caída del Imperio, se produjo la desorganización social, la perversión

(5) Op. cit., pág. 23.

sión de las costumbres y un obscurecimiento de la cultura, especie de Edad Media, cuyo Renacimiento encontraron y ahogaron los españoles al llegar al Perú.

Fué Tupac Cauri Pachacuti, séptimo rey de la dinastía peruana anterior a la de los Incas, quien trató de volver por el antiguo esplendor de sus dominios y trató de indagar las causas que trajeron su disolución, para lo cual fué consultado el dios Yllatici Huirá Cocha. La palabra divina la encontramos en este pasaje de Montesinos ⁽⁶⁾: “Una respuesta fué, que la causa de la pestilencia habían sido las letras, que nadie las usase ni las resucitase, porque de su uso le había de venir el mayor daño. Con esto, Tupac Cauri mandó por ley, que, so pena de la vida, ninguno tratase de *quilcas*, que eran pergaminos y ciertas hojas de árboles en que escribían, ni usasen de ninguna manera de letras. Este oráculo lo guardaron con tanta puntualidad, que después de esta pérdida jamás los peruanos usaron de letras”.

De aquí arranca el origen de los *quipus*, única forma de escritura que usaron los peruanos, y que fué la que los españoles encontraron existente entre los Incas.

Hay que hacer notar aquí, que si muchos han considerado la obra del licenciado osouense como fruto de la ignorancia, de la credulidad y aún de la superchería, ha constatado éste hechos evidentes que investigaciones posteriores han comprobado, como serían precisamente la existencia de la escritura y la existencia de una civilización preincaica. ⁽⁷⁾

Acabamos de ver de dónde arranca el origen de los *quipus*, que no eran meros auxiliares mnemónicos de la contabilidad como quiere Mitre, o lo que Max Uhle ha llamado los quipus de contaduría (oficio que desempeñan los quipus, hoy en uso entre los pastores de las montañas del Perú); sino que servían para expresar palabras y conceptos, que envolvían una diversa significación según el color de sus cordones. En una palabra, los *quipus* reemplazaban a la escritura. Se desprende esto, claramente, de las afirmaciones de Montesinos, de Matienzo ⁽⁸⁾ y de muchos otros que no enumeraremos, exceptuando un

(6) Op. cit., pág. 86.

(7) PABLO PATRON. — *La veracidad de Montesino*, en la Revista Histórica del Perú. Tom. 1, trimestre 3.º

(8) JUAN MATIENZO. — *Gobierno del Perú*, (Buenos Aires, 1910) pág. 11.

pasaje de la "Historia de las guerras civiles del Perú", de Gutiérrez de Santa Clara, citado por Guimaraes (9) y del que copiamos esta afirmación concluyente: "lo que se podía sacar de nuestros libros se sacaba de los ñudos de estos cuypos".

Todo el saber de los Incas se guardaba en los *quipus*, conservados celosamente por los *quipucamayos* que los interpretaban y daban razón de los hechos cuya memoria contenían.

Refiriéndose luego a la poesía dramática entre los Incas, ha combatido Mitre la teoría afirmativa de su existencia, llegando hasta poner en duda el testimonio de Garcilaso.

En Cieza de León (10) encontramos algo que puede tomarse como alusión a una rudimentaria representación dramática, en el siguiente pasaje: "A fin de no perder la memoria de los reyes se hacía un bulto de mano, con la figura que ellos ponerle querían, al cual llamaban del nombre del rey ya muerto, y solían estos bultos ponerse en la plaza del Cuzco, cuando se hacían sus fiestas y en derredor de cada bulto de estos reyes estaban sus mujeres y criados y porque el Demonio debía hablar en aquellos bultos, pues que éste por ellos se usaba; y cada bulto tenía sus truanes o decidores, que estaban con palabras alegres contentando al pueblo. . ."

Si no se quisiera prestar mayor valor a esta afirmación un tanto vaga, es menester concedérselo a este otro pasaje de Garcilaso, convincente y definitivo: "No les faltó habilidad a los *amautas* para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles sino Incas y gente noble, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo, porque los actos de la tragedia se representasen al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares." (11)

Marckham y Pacheco Zegarra traen esta cita de Garcilaso como prueba concluyente de la existencia del drama entre los Incas, que es la única consideración que cabe hacer al respecto

(9) GUIMARAES. — *Los quipus*, Revista Histórica del Perú, tom. 2, trim. 1.º

(10) CIEZA DE LEÓN. — *Señorío de los Incas*, pág. 37.

(11) GARCILASO. — *Op. cit.*, tom. 2, págs. 22 y 23.

y que puede servir de prueba afirmativa al tratar de la anti-güedad del "Ollantay". A Mitre, en cambio, no lo convence, así como parece impresionarlo poco el valor de la obra de Garcilaso.

Ligereza es prestar poco fundamento y criterio a los "Comentarios Reales". Garcilaso recogió para su historia los datos que le suministraron los parientes de su madre, depositarios de la tradición de la monarquía incaica. Se aprovechó de las versiones que pudo recoger asistiendo a sus pláticas así como a las de los conquistadores amigos de su padre, y de las numerosas relaciones y escritos que —vuelto a España— le enviaron sus condiscipulos y amigos del Perú, sin contar la visión directa de los hechos de que fué espectador.

Aún admitiendo que el amor por su ascendencia indígena unas veces, y su credulidad otras, le hayan llevado a deformar inconscientemente la realidad de los hechos, no debe negarse que sus "Comentarios" tienen un gran valor histórico. ⁽¹²⁾

Nada de extraño es—por otra parte—que los amautas pudieran componer dramas y tragedias; así como componían leyendas y poesías estos hombres doctos, depositarios de la ciencia y tradición, cuya misión oficial era la conservación de la cultura que transmitían a las generaciones jóvenes con la enseñanza del idioma, como puede colegirse por la cita que hicimos de Montesinos quien, en otro lugar (op. cit., pág. 35) nos dice aludiendo seguramente a relaciones recogidas sobre la campaña del príncipe Inti Capac Yupanqui contra los de Antaguailas: "Aquí fingen los *amautas* tradiciones antiguas, muchas poesías y fábulas, diciendo que el sol andaba entre el príncipe y los suyos..."

Avanzando en la lectura de Garcilaso, vemos cómo los conquistadores espirituales trataron de aprovechar las aptitudes que para la representación dramática tenían los indígenas, y para mejor adoctrinarlos e inculcarles más fácilmente los principios de la religión cristiana, escribían en lengua quichua composiciones dramáticas calcadas sobre los *Autos Sacramentales* de la época. Y nos dice que lo hacían con tanta propiedad que causaban general satisfacción; y su gracia y dulzura llegaba

(12) Véase el estudio que le consagra Riva Agüero en su obra *La Historia en el Perú*. — Lima, 1910.

a veces a tanto que muchos españoles derramaban lágrimas viéndoles representar.



Pasemos ahora a considerar el caso especial del “Ollantay”, que Pi y Margall considera como una de las escasas composiciones literarias que nos quedan de la antigua América.

Hemos dicho al principio que Mitre niega el origen prehispánico del drama, asegurando—por el contrario—que es esencialmente europeo y genuinamente español, y que es “por su forma y por sus menores accidentes un drama heroico de capa y espada, cristiano y caballeresco, tal cual lo crearon Lope de Vega y Calderón.” (13)

Marckham (14)—apoyándose en Ticknor—levanta estos cargos de Mitre, negando que el “Ollantay” sea una comedia de capa y espada, por cuanto es una composición histórica en que los personajes que actúan son históricos, y que su móvil esencial no es la galantería, no advirtiéndose en su trama artificios ni intrigas.

No cabe duda de que los personajes del drama son históricos. La existencia de los reyes está comprobada. Pacheco Zagarra nos habla de un antiguo vaso incaico en que se conservaba la efigie de Ojo de Piedra, uno de los personajes, y, conocedor de los lugares en que se asentaron los dominios de Ollantay, ha demostrado la exactitud de las descripciones de lugares, en las que está patente el color local. Subsisten las ruinas del palacio y fortaleza de Ollantaytambo, sede de los dominios del héroe, de las que en Lima he visto fotografías de que tengo copia.

Bastaríanos una ligera lectura de las páginas que Menéndez y Pelayo ha consagrado a las comedias de capa y espada de Calderón (15), para convencernos de que el “Ollantay” no puede ser nunca una composición de este género como pretende el General.

En otro lugar dice Mitre: “Los sentimientos que general-

(13) BARTOLOMÉ MITRE. — *Ollantay* (Buenos Aires, 1881) pág. 9.

(14) CLEMENTE R. MARCKHAM. — *Ollantay* (Traducción de Olivares, Buenos Aires, 1883) pág. 22.

(15) MENÉNDEZ Y PELAYO. — *Calderón y su teatro* (Madrid, 1910) cap. VII.

mente prevalecen en él, son: el orgullo de casta, la fidelidad conyugal, el espíritu militar, el amor filial, la humanidad con el vencido, el horror a la poligamia, la magnanimidad monárquica y la abnegación deliberada en holocausto de la monarquía, que son los elementos morales de todo drama español, propio de la civilización europea, los cuales pugnan con todo lo que se conoce de la sociabilidad quichua." (16)

He aquí otro error de Mitre, cómo vamos a demostrarlo.

Pacheco Zegarra que publicó en París en 1878, un texto del "Ollantay" acompañado de abundantes y eruditas notas, que ponen de manifiesto su sólida cultura y su conocimiento del quichua, dice que el "Ollantay" es lo único que queda de la época de los Incas, y que se reflejan en él, más que en ninguna otra cosa, las creencias, el espíritu, las costumbres y la vida de esa nación.

Don José Barranca, que en el año 1868 publicó en Lima una versión española del texto quichua dado a conocer por Tschudi que, como sabemos, es copia del manuscrito original conservado en el Monasterio Dominicano del Cuzco—al ocuparse del drama dice que no se descubre en él la menor alusión al cristianismo ni a la sociedad en cuya época podría pretenderse que se compuso, agregando que no se encuentra en él ni vestigio de la sociedad de los invasores.

Conteste con estas opiniones está la afirmación de Pi y Margall, que nos dice del "Ollantay": "No hay en él nada que revele la manera de pensar ni de sentir de Europa, ni nada que no esté adecuado a las instituciones, a las costumbres y al estado social de aquel vasto imperio que dominó Pizarro."

Entrando a considerar en detalle las afirmaciones de Mitre, es fácil demostrar la poca solidez que ellas tienen.

El espíritu de jerarquía estaba muy desarrollado entre los Incas. Diversos hechos contribuyen a probarlo, como sería el uso de los adornos metálicos, de los cuales los de oro sólo podían ser usados por el Inca, por sus parientes más próximos y por sus mujeres, quedando los de plata para los nobles; la existencia de lo que podríamos llamar el orden de caballería de los orejones; las diferencias de coloración del *llauto*, según fuera para el uso del Inca reinante, de los individuos

(16) MITRE. — Op. cit., pág. 20.

de la familia real, de los incas inferiores o de puro título y la variable colocación de la borla del mismo *llauto* según la llevara el Inca o sus generales, etc., etc.

Nada de extraño es, pues, que el orgullo de casta haga que Pachacutic—cuando Ollantay le pide en matrimonio a su hija Estrella—conteste negativamente diciéndole colérico que no olvide es un simple vasallo, que ha querido subir demasiado alto y que cada cual debe permanecer en su puesto; dado que sabemos por testimonio de Garcilaso (Op. cit., tom. 2, pág. 261) que los Incas, por no rebajar la divinidad de su sangre, no daban nunca sus hijas por mujer a sus generales o señores vasallos, sino cuando eran hijas bastardas.

Y fué práctica entre los reyes Incas, que el príncipe heredero no debía casarse sino con sus hermanas, para conservar limpia la sangre del Sol, que no debía mezclarse con sangre humana. Afirmaciones semejantes a la que dejamos transcrita, se encuentran también en Montesinos.

Igualmente, el espíritu militar fué atributo de los Incas. Sin necesidad de amontonar ejemplos que lo confirmen, bástenos decir que la historia de su dinastía es una serie de campañas militares en las que se vieron comprometidos, fuera para hacer conquistas, fuera para dominar rebeliones.

La magnanimidad para con el vencido tampoco les fué extraña. En efecto, Garcilaso ⁽¹⁷⁾ nos cuenta como el Inca Mayta Capac perdonó la vida a los Collas que, vencidos, vinieron a pedirle que los pasara a cuchillo, diciéndose indignos de la proverbial magnanimidad del rey.

Pruebas de iguales sentimientos encontramos en este pasaje de Montesinos: “Luego se dió orden en la pacificación de las provincias; y un día que celebraban grandes fiestas y alegrías en presencia del ejército, mandó el Inca (se refiere a Huaina Capac) sacar en su presencia a todos los presos y rendidos que tenía de todas partes. Salieron turbados y temerosos, atadas las manos atrás, pareciéndoles que los llamaba a ser ajusticiados. Llegados que fueron ante el Inca, que estaba en su trono de oro, les dijo que les otorgaba la vida y los quería por amigos.” ⁽¹⁸⁾

(17) Op. cit. Tom. 2, cap. XI.

(18) Op. cit., pág. 166.

Vemos, pues, por estos ejemplos, cómo los incas eran capaces de misericordia, y nada extraño es que Tupac Yupanqui perdona a Ollantay, sobre todo cuando se trataba de un jefe valiente y prestigioso.

De este modo, podríamos ir rebatiendo uno a uno y detalladamente los cargos que Mitre amontona en las pocas líneas que transcribimos más arriba; pero daríamos a este trabajo demasiada extensión, por lo que pasamos a otra cosa.

Guiado siempre de sus ideas contrarias a la autenticidad del drama, extraña Mitre que Ollantay fuese coronado rey en nombre del pueblo.

No debe olvidarse que Ollantay era rebelde y que tal vez, como piensa Pacheco Zegarra ⁽¹⁹⁾, el pontífice Hanco Huaillo no le impuso el *llauto* en nombre del Sol como debiera, temiendo profanar el nombre de la divinidad en momentos de una insurrección.

Además, si en el “Ollantay” se corona la rebeldía y el drama fué representado en honor del rebelde Tupac Amaru, y en su presencia, no es esto una razón suficiente para pensar que la pieza fué compuesta explotando el argumento de la rebelión del último Inca y que sus escenas sean una alusión a los sucesos del día, ni por esto debe desecharse la versión del origen antiguo del drama.

Creo que es muy lógico suponer, que al representar el “Ollantay” en la corte de Tupac Amaru, se llevó a escena un drama histórico que en su desarrollo tenía situaciones semejantes a la marcha contemporánea de los sucesos políticos, y que con eso se quiso halagar, tal vez, la vanidad del príncipe, desenvolviendo ante sus ojos aquella creación artística en que la poesía, sirviendo a la historia, glorificaba la rebelión.

En su afán de ver en todas partes argumentos en contra de la originalidad del drama, Mitre ha creído encontrar en el “Ollantay” pasajes que le recuerdan a Homero, al “Cantar de los Cantares”, a Tácito, y hasta a “Los viajes del joven Anacarsis”, supuestas semejanzas que le sirven para afirmar una vez más que el drama es de origen europeo. Bastaría para convencernos de la poca solidez de los argumentos de Mitre a que acabamos de referirnos, reproducir aquí cualquiera de

(19) PACHECO ZEGARRA. — *Ollantay* (Madrid, 1886) pág. 79.

las objeciones que con este motivo le ha hecho Vicente Fidel López ⁽²⁰⁾, y de las cuales resultaría que muchas de esas pretendidas semejanzas se deben a falsas interpretaciones del texto, que acusarían — por parte de Mitre — desconocimiento del quichua y de muchas otras cosas.

Marckham ha criticado a Mitre el hecho de que para fundar muchas de sus observaciones, se haya basado en textos corrompidos o que carecen de validez intrínseca.

Muchos han creído que el “Ollantay” fué escrito por el doctor Antonio Valdez, cura de Sicuani. Marckham dice que ha tenido ocasión de examinar y transcribir una versión del drama que era considerada como el texto más puro. Esta versión le fué comunicada por un descendiente de los Incas, anciano sacerdote del pueblo de Laris, el doctor Pablo Justiniani. Este a su vez la tenía de su padre, el doctor Justo Pastor Justiniani, quien la copió del manuscrito original perteneciente a Valdez, en el año 1780.

Vicente Fidel López ⁽²¹⁾, reconoce el origen incaico antiguo del drama, negando que haya sido escrito por Valdez; para lo cual trae argumentos de carácter íntimo, como sería el hecho de que su padre — amigo de Valdez — no supo jamás que éste fuera el autor del “Apu-Ollantay”, que tenía por de antiguo origen, siendo compartida esta opinión por Mariano Moreno. En segundo lugar, dice que el padre Iturri habla de dramas quichuas transmitidos por la tradición.

Que Valdez recogiera la tradición del “Ollantay” poniéndola en versos españoles, no quiere decir que fuera su autor; pues sabemos que Rivero afirma que, en bibliotecas particulares del Cuzco, se conservaron copias del drama escritas en los siglos XVI y XVII, y hemos hablado ya de la copia que, para Tschudi, sacó el artista Rugendas del manuscrito dominicano.

Pacheco Zegarra cree que el drama debió componerse hacia un siglo antes de la conquista española, a todas luces en el reinado de Tupac Yupanqui. Robusteciendo su opinión sobre el origen prehispánico del drama, nos dice: “No solamente la manera de rimar sino también la de dividir los diálogos, de acentuar los versos, de medirlos y combinarlos, así como otras par-

(20) Véase la carta dirigida por López a Olivares y publicada al final de la traducción que éste hizo del artículo de Markham sobre el *Ollantay* (Buenos Aires, 1883).

(21) LÓPEZ. — *Les Races Aryennes du Pérou* (Paris, 1871) pág. 325 y sig.

ticularidades que resultan del estudio bibliográfico y filológico... hacen imposible la creencia de que su autor pudo pertenecer a una época posterior a la dinastía de los incas". (22)

Debe advertirse, también, que la división misma del drama, la sucesión de las escenas — que muchas veces es ilógica y permite cambiarlas de lugar sin perjudicar la estructura de la pieza y alterar su sentido — la poca o ninguna complicación de las mismas escenas, hacen pensar en una forma sencilla y primitiva de composición dramática.

Aceptando el origen antiguo del "Ollantay", restaría averiguar cómo pudo conservarse, dado por sentado que al advenimiento de la dinastía de los incas, la escritura no existía ya en el Perú.

Cualquiera de las dos hipótesis propuestas por Pacheco Zagarra puede ser verdadera, y armonizan con los testimonios que nos han legado los cronistas, referentes a los modos de transmisión de las poesías de los incas. O bien se conservó en un *quipu* (creemos haber dicho lo suficiente al comenzar este trabajo sobre el papel que este método de escritura desempeñaba) el cual *quipu* pudo ser salvado por un *quipucamayo* — pues, sabemos que los *quipus* se enterraron o quemaron a la venida de los españoles — quien comunicó su contenido a algún fraile, curioso investigador de las leyendas incaicas; o bien, podría darse que alguno de los *Haravec* o trovadores que lo supiera de memoria, lo transmitiera oralmente al aficionado quechuista que lo copiara por escrito.

ALFONSO CORTI.

Buenos Aires, Agosto 1913.

(22) Op. cit., pág. 46.