

# Historia Y MEMORIA



ISSN: 2027-5137

No. 1 Año 2010

## **Atribuciones de la nostalgia: Ollantay y el movimiento neo-Inca**

**Alfredo Cordiviola**  
**Páginas: 135-158**



# ATRIBUCIONES DE LA NOSTALGIA: OLLANTAY Y EL MOVIMIENTO NEO-INCA

Alfredo Cordiviola<sup>1</sup>

*Universidade Federal de Pernambuco/Brasil*

Recepción: 11/08/10

Evaluación: 06/10/10

Aceptación: 08/10/10

Artículo de Revisión

## RESUMEN

El ensayo analiza la evolución de las rebeliones indígenas en el Perú del siglo XVIII, y la función que la nostalgia y la utopía tuvieron como instrumentos en la conformación de un amplio movimiento de resistencia contra el dominio español. Con diversos matices, a partir de alianzas específicas entre diversos actores sociales, las sublevaciones se multiplican en las zonas centrales y periféricas del virreinato, como respuesta ante los abusos de poder y las constantes desigualdades de la economía imperial. Hacia los años de 1780, estará así hasta configurar un amplio movimiento nacionalista inca, cuya expresión más

---

<sup>1</sup> Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Nottingham (UK). Reside en Recife, Brasil, donde es Profesor Titular de Teoría de la literatura y de Literatura hispanoamericana en el Departamento de Letras de la Universidade Federal de Pernambuco. Investigador del Consejo Nacional de Pesquisas (CNPq), lidera un grupo de investigación sobre literatura colonial latinoamericana, y publicó varios libros, entre los cuales se encuentran *Richard Burton, a traveller in Brazil* (2001), *Un mundo singular. Imaginação, conflito e memória na literatura hispano-americana do século XVI* (2005), *Fábulas da iminência. Ensaio de literatura e utopia* (2006), *O império dos antagonismos. Escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América* (2010).

clara habrá de manifestarse en la insurrección promovida por Túpac Amaru. Para estudiar la evolución de ese movimiento, presentaremos, entre otros temas, las posibles interpretaciones que corresponden en ese contexto al drama histórico *Ollantay*, que nos servirá como núcleo de reflexiones a partir del cual serán analizados también otros textos y pinturas producidas en esa época.

**Palabras clave:** movimiento neo-inca, nostalgia, Ollantay, rebeliones indígenas.

## POWERS OF NOSTALGIA: OLLANTA AND THE NEO-INCA MOVEMENT

Alfredo Cordiviola

*Universidade Federal de Pernambuco/Brasil*

### ABSTRACT

This essay analyzes the indigenous rebellions and its evolution in Perú during the XVIII century as well as the functions and impact that nostalgia and utopia had against the mastery of Spanish, keeping in mind that both, nostalgia and utopia, were used like instruments against this movement. The uprising increases due to the abuse of power and the constant inequalities of imperial economy in and around the viceroyalty based on specific unions between social actors. By the year 1780, they conformed a group called broad Inca nationalist movement whose clear expression was showed in the insurrection promoted by Tupac Amaru. We are going to present the possible interpretations to study the evolution of this movement through this project which is related to the history context OLLANTAY. Simultaneously we are going to take advantage of it in order to analyze other texts and arts.

**Keywords:** Neo-Inca movement, nostalgia, Ollantay, indigenous rebellions

## INTRODUCCIÓN

Como el presente, el pasado, todos los pasados, están sujetos a usos e interpretaciones impuestos por el devenir histórico particular. En el mundo andino del siglo XVIII, y principalmente para los indígenas principales que se sentían herederos directos de una stirpe desposeída, el pasado asumía la característica de una poderosa arma para discutir formas posibles de gobierno y de emancipación. Sí, dos siglos antes, el objetivo del Inca Garcilaso había sido el de incorporar la historia inca a la evolución de la historia universal, los caciques estaban más interesados en actualizar esa historia para recuperar derechos usurpados e instaurar nuevas condiciones de poder.

Las rebeliones indígenas son una constante durante todo el siglo. Con diversos matices, respondiendo a alianzas específicas entre caciques, indígenas urbanos y mestizos (y, en algunos casos, también criollos), como respuesta ante los abusos de poder y las constantes desigualdades de la economía imperial, las sublevaciones se multiplican en las zonas centrales y periféricas del virreinato, hasta configurar durante la segunda mitad del XVIII un amplio movimiento nacionalista inca, cuya expresión más clara habrá de manifestarse en la insurrección promovida por Túpac Amaru II en 1780.

Tal vez por eso, precisamente, hay una imagen que se repite en varias versiones desde las primeras décadas de ese siglo, una imagen que también alude al pasado, pero que en el presente marcado por insolubles tensiones podía ser vista como ejemplo y como antídoto. Las pinturas, comisionadas por los jesuitas, representan el casamiento entre una descendiente de la nobleza inca, Ana María Lorenza, y un miembro de la nobleza española, Juan Enríquez de Borja. La noble inca era hija de una ñusta, Beatriz Clara Coya (hija de Sayri Túpac y sobrina de Túpac Amaru) y de Martín de Loyola (perteneciente a la familia del fundador de la orden jesuítica), que también aparecen en el cuadro. Dos de esas pinturas realizadas en Cuzco, muy similares entre sí (una hoy conservada en el museo Pedro de Osma en

Lima, la otra en la entrada de la Iglesia de la Compañía en Cuzco) exhiben un orden simétrico de la escena que revela un deseo de armonía y de pleno entendimiento entre las partes. En el centro de la imagen aparece el monograma de Cristo y emblema de la Orden, iluminando los personajes, los palacios y el vago paisaje con sus rayos protectores. Del lado izquierdo, sentados de perfil, como en los retratos genealógicos, los representantes incas (entre ellos Sayri Túpac y Túpac Amaru), con todos los atributos ceremoniales de poder; del lado derecho, de pie, los nobles españoles, acompañados por el obispo que bendice la unión en la puerta del templo. San Ignacio de Loyola y San Francisco Borja presiden como espectros tutelares la fusión definitiva de las dos culturas. Toda la escena alude a un encuentro voluntario entre iguales; dos familias de élite dividen y perpetúan el poder, y así consolidan en el equilibrio del mestizaje una paz duradera apoyada en vínculos de sangre. La realidad, sin embargo, había sido muy diferente, ya que Martín de Loyola era nada menos que aquel que había capturado a Túpac Amaru en 1572, a quien trajo prisionero a Cuzco “con una cadena de oro echada al cuello”,<sup>2</sup> cerrando así el largo período de la resistencia inca instaurada en Vilcabamba. Como recompensa, se casaría con la sobrina del insurgente ejecutado en plaza pública, y por lo tanto recibiría como dote las vastas tierras del valle de Yucay, que pertenecían por herencia a su esposa. La unión, entonces, legitimada por la aparente concordia que reina en las pinturas, estaba marcada por la expropiación y por la violencia. Mas nada de esto aparece en las telas. Las telas, de hecho, narran una escena absolutamente imaginaria, ya que el casamiento de Martín y Beatriz había tenido lugar en Cuzco, en la década de 1570, y el de Lorenza y Juan Enríquez en Madrid, en 1614. Para esa fecha, Martín ya había muerto, mientras era gobernador de Chile, como también su esposa y muchos de los nobles incas que aparecen sentados y expectantes al fondo.

<sup>2</sup> Martín de Murúa, Fray. El cronista... del siglo XVII informa que “Entró toda la gente en la ciudad de Cuzco en orden con los prisioneros. El capitán Martín García de Loyola, que era el que había preso a Túpa Amaru, lo llevaba con una cadena de oro echada al cuello”. *Historia General del Perú*. Madrid: Dastin, 2001; p. 296.

Las telas dramatizan una peculiar reunión de fantasmas, sin diferenciar entre aquellos que vivieron en el siglo XVII y aquellos que murieron en el siglo anterior. En una imagen que vindica la armonía y la simetría como valores consagrados, nada parece ser tan desajustado como esa temporalidad inquietante, con sus mezclas de pasados más distantes y más recientes, de vencedores y vencidos, de fondos con castillos medievales y ventanas renacentistas dentro de un mismo encuadramiento. Pero no interesa aquí el rigor histórico, ni que la escena jamás haya ocurrido del modo en que aparece ante nuestros ojos. Interesa a los pintores, y principalmente a los jesuitas que encomendaron la elaboración de las pinturas, narrar un proceso en que las violencias de la conquista aparecen diluidas bajo la apariencia de convenientes acuerdos matrimoniales que perpetuarían una supuesta división del poder, amparada por la hegemónica tutela de la Compañía de Jesús, entre las élites incas y españolas. Es por ello que esta escena seduce tanto en el siglo XVIII. No era sólo un tema privilegiado para la representación pictórica; en *Noticias Cronológicas de la Ciudad de Cuzco* (1749)<sup>3</sup>, el cronista Diego Esquivel y Navia recuerda que también el casamiento de Martín y Beatriz fue escenificado en plena iglesia de la Compañía en 1741, con actores que representaban fielmente los papeles de los cónyuges conforme ilustraba la tela que pendía en el interior del recinto. En esa doble fantasmagoría, los actores “daban vida” a una imagen categórica del pasado que espejaba la ilusión de los espectadores y servía como referencia y simulacro a ser copiado. En las varias dimensiones de la representación, la escena del casamiento se multiplica y se transforma en acontecimiento memorable no porque se pretenda documentar ese episodio particular de otra época, sino porque se percibe que el pasado, teatralizado por la invención y por las atribuciones imaginarias, puede ser mucho más verosímil y útil cuando percibido como emblema y anuncio de un presente deseado.

<sup>3</sup> Esquivel y Navia, Diego. “Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco”, En: edición de F. Denegri Luna, *Fundación Augusto N. Wiese*, Lima: 1980; p. 146.



Unión de la descendencia imperial Incaica con la casa de los Loyola y Borja. Anónimo Cuzco, 1718. Museo Pedro de Osmá, Lima.

Deseadas e irreales, espectrales y ejemplares, las pinturas de los solemnes casamientos entre las noblezas parecen ser una necesidad para determinados estratos del orden vigente durante el Setecientos. En esa época, sin embargo, nada parecería tan anacrónico como esa imagen idealizada de la conformación del sistema colonial. Lejos de las garantías de la ilusoria cohesión social representada en las telas, en la sociedad andina, marcada por estratos en pugna, los conflictos étnicos y de clase parecían haberse acentuado todavía más debido a la aplicación de las políticas borbónicas, que habían multiplicado los resentimientos

y las resistencias. Las sublevaciones comuneras en Paraguay, en Nueva Granada, en Quito estarían puntuando un siglo tenso. Los antagonismos entre españoles y criollos, entre la élite indígena y la administración colonial, las rivalidades entre las élites indígenas locales y las tensiones entre nuevos actores urbanos que venían creciendo desde las primeras décadas de la colonia adquieren nuevos perfiles durante esas décadas, y favorecen el descontento y los conflictos.

Muchos de esos conflictos son localizados, y no aspiran a cuestionar la autoridad del rey; se caracterizan por las peticiones y memoriales que postulaban reivindicaciones inmediatas y en muchos casos personales o familiares, o entonces por las críticas de las abusivas imposiciones de los impuestos, de la mita o de los excesos públicos de los funcionarios de la corona, en procura de ese “buen gobierno” que en el siglo anterior había sido preconizado por Guamán Poma. Pero por otro lado, especialmente en las áreas de mayor actividad comercial, como el Alto Perú o la región amazónica, hay toda una serie de enfrentamientos que saben conciliar intereses diversos en pro de un objetivo común, y son nítidamente anticoloniales, ya que articulan programas políticos cuyo último propósito consiste en restaurar el incanato. A esa tradición pertenece el levantamiento de Oruro liderado por el criollo Juan Vélez de Córdoba en 1739.

Apoyado por el cacique local y por los plateros y artesanos de la región, el movimiento se diferencia por haber originado un documento que concentraba un conjunto integral de propuestas y reivindicaciones que también estarían presentes en otros levantamientos posteriores. El *Manifiesto de agravios*, escrito por Vélez de Córdoba, convoca a la acción, denuncia la explotación colonial y propone alternativas de gobierno. Está dirigido a criollos y naturales, “oprimidos de la Tiranía viviendo con sobresalto y tratados poco menos que esclavos”. Critica la inveterada codicia española, los tributos y los infames trabajos de la mita que los indígenas eran obligados a cumplir en las minas de Potosí y Huancavélica, la inexistencia o la ineficacia de las



instancias judiciales que tendrían que evitar tales usurpaciones, y los excesos de los funcionarios reales. Tales reclamos no significaban ninguna novedad y habían sido oídos (e ignorados) desde los primeros tiempos de la colonia. Pero el documento también invocaba una palabra que con su fuerza performativa retumbaría insistentemente por los dominios españoles hasta las guerras finales de la independencia. El manifiesto instaba a los “criollos, caciques y hermanos” “a procurar por los medios posibles la amada libertad”, y para ello proponía acciones certeras como restaurar la monarquía inca, colocando en el poder un descendiente directo del linaje cusqueño, anular los tributos, los trabajos forzados y los repartimientos compulsorios de mercaderías que endeudaban a los indígenas a perpetuidad<sup>4</sup>, y substituir a los agentes peninsulares (especialmente los odiados corregidores) por criollos en los cargos de la administración colonial. En esa incisiva captación de benevolencia guerrera, dirigida a las clases subalternas del virreinato, es aclamada la necesidad de “tan heroica acción de restaurar lo propio y libertar la patria purgándola de la tiranía de los Guamos que nos consumen y cada día va a más nuestra ruina”. El momento, como Vélez de Córdoba indica, parecía ser propicio, ya que España estaba en guerra contra Inglaterra y tendría por lo tanto menos capacidad de reacción para sofocar una rebelión que contaba con “justicia y el favor de Dios. Nro. Señor que nos a

<sup>4</sup> Túpac Amaru también habrá de cuestionar duramente estos repartimientos: “Este maldito y viciado *reparto* nos ha puesto en este estado de morir tan deplorable con su inmenso exceso. Allá a los principios por carecer nuestras provincias de géneros de Castilla y de la tierra, por la escasez de los beneficios conducentes, permitió SM a los corregidores una cierta cuantía con nombre de *tarifa* para cada capital, y que se aprovecharan sus respectivos naturales, tomándolos voluntarios lo preciso para su aliño en el precio del lugar...[pero ahora los géneros] más ordinarios, que están a dos o tres pesos, nos amontonan con violencia por diez o doce pesos; el cuchillo de marca menor que cuesta un real, nos dan por un peso... la bayeta de la tierra de cualquier color que sea no pasa de dos reales, y ellos nos la dan a peso. Fuera de esto nos botan alfileres, agujas de Cambray, polvos azules, barajas, anteojos, estampitas y otras ridiculeces como estas. A los que somos algo acomodados nos botan fondos, terciopelos, medias de seda, encajes, hebillas... como si nosotros los indios usáramos estas modas españolas, y luego en unos precios exorbitantes... Los corregidores nos apuran con sus repartos hasta dejarnos lamer tierra; parece que van de apuesta para aumentar sus caudales en ser unos peores que otros”. En: *Colección Documental de la Independencia del Perú*, tomo II (La Rebelión de Túpac Amaru), vol. 2º (La Rebelión) documento N°. 156, 1971, Lima; p. 521.

de amparar en tan justa demanda”. El levantamiento, con todo, fue vencido, y sus principales líderes condenados a muerte.<sup>5</sup>

Pero la derrota de Oruro no puede, sin embargo, ser considerada un fracaso. Otras conspiraciones indígenas, también reprimidas violentamente, insistirían en las demandas por la autonomía. A lo largo del siglo se multiplican las rebeliones, dando continuidad a las aspiraciones de restaurar la dominación inca que habían permanecido como una constante en los diversos focos de resistencia desde el siglo XVI. Para mediados del Setecientos, iniciativas aisladas, aunque profundamente cuestionadoras del orden colonial, van modulando toda una retórica que refuerza un conjunto de tópicos vinculados a la humillación indígena ante los atropellos cometidos por la ocupación española y la necesidad de restitución del poder usurpado. Esa retórica se manifiesta en documentos que, en la tradición del debate ético indiano, defienden las justas causas, y da también lugar a movimientos armados que se diseminan por el virreinato.

En esos años Calixto Thupa Inka presenta personalmente a Fernando VI su *Representación verdadera*<sup>6</sup>, en que compendia las injusticias y males sufridos, y da voz a las reivindicaciones de los “caciques principales” de una élite inca cada vez más marginalizada. Formado en la orden franciscana, Fray Calixto se inspira en las lamentaciones de Jeremías por el cautiverio en Babilonia para denunciar los “vituperios y oprobios” producidos por la conquista, y para demandar ampliación de derechos y

<sup>5</sup> Beltrán Ávila, Marcos. *Sucesos de la guerra de la independencia del año 1810 (1918) Capítulos de la Historia Colonial de Oruro (1925)*. La Paz: IFEA/IEB, 2006; p. 203.

<sup>6</sup> “Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del Señor Rey de las Españas y emperador de las Indias, el Señor Don Fernando VI, pidiendo los atienda y remedie, sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años. Exclamación de los indios americanos, usando para ella la misma que hizo el profeta Jeremías a Dios en el capítulo 5 y último de sus Lamentaciones”, En: Loaysa, Francisco A. ed., *Fray Calixto Túpac Inca: Documentos originales, y en su mayoría, totalmente desconocidos, auténticos, de este apóstol indio, valiente defensor de su raza, desde el año de 1746 a 1760*. Lima: Imprenta D. Miranda, 1948.

acceso a una vida más digna. A través de las parábolas y de las paráfrasis bíblicas, alude al incumplimiento del pacto de reciprocidad entre el rey y sus vasallos, ya que la obediencia de estos no fue recompensada con la protección debida. La subordinación privó a los indígenas de educación adecuada y de acceso a cargos relevantes en la administración pública y en la vida eclesiástica. Más cautelosa que el *Manifiesto* de Vélez de Córdoba, ya que sitúa todas sus reivindicaciones dentro de la esfera de ese pacto imperial, la *Representación* también acusa la ineficiencia del sistema de repartimientos, que daba amplios privilegios pecuniarios a los corregidores, en detrimento de los caciques que perdían así la función de intermediarios, y exige que “así como los reyes de España han dominado en Nápoles, Sicilia, Milán, Flandes y Portugal, sólo los [v]irreyes y [g]obernadores han sido españoles, y los demás oficios subalternos jamás se quitaron a los naturales. Debe hacerse lo mismo con los Indios, que sean sus corregidores, y no se metan los españoles con ellos.”

Cuando Fray Calixto presenta su interpelación al rey, ya había surgido en la selva central una sublevación más radical, liderada por José Santos Atahualpa, y poco después, en 1750, otro levantamiento era organizado por Francisco Inca en Lima y Huarochirí. Ambos aspiraban a expulsar a los españoles del territorio y restaurar la dominación inca. Luego de una década de guerra de guerrillas en las ricas áreas controladas por las misiones franciscanas, la rebelión de Santos Atahualpa se diluye por el aislamiento y la falta de alianzas políticas que podrían haber ampliado el conflicto sobre los centros de poder del sur. Pero durante su largo asedio de las posiciones españolas, José Santos Atahualpa, (que, como Fray Calixto, también era letrado y pertenecía a un linaje de la nobleza inca) consiguió reunir a las heterogéneas etnias de la región bajo el influjo de un proyecto milenarista de rasgos apocalípticos y redentores que, según informan las fuentes franciscanas,<sup>7</sup> proponía una reorganización

<sup>7</sup> Juan Santos Atahualpa no dejó nada escrito; lo que se sabe sobre su pensamiento político proviene de los cronistas franciscanos, como Francisco de San Antonio. Pero se trata de una visión parcial, ya que el movimiento era netamente anti-franciscano y los cronistas, por lo tanto, consideraban a Juan Atahualpa como enemigo.

del mundo andino basada en el retorno a un pasado mítico. Si Calixto pretendía, como Guamán Poma antes, reordenar el cosmos a partir de una visión cristiana, Santos Atahualpa apela a otro imaginario que poco después también sustentaría la rebelión más importante del siglo, construida en torno a la figura de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. Como afirma Santamaría, “Juan asume su liderazgo político proponiendo la restauración del paraíso perdido del Tawantinsuyu, la recuperación de la independencia de los linajes reales avasallados por las huestes castellanas, la confirmación de la fe popular y la repulsa contra quienes usaban esa fe para negocios oscuros. En realidad, un programa bastante similar al de Túpac Amaru, que también mira al pasado aunque estalle en 1780, si bien el componente social de cada movimiento es distinto”.<sup>8</sup>

Ese imaginario que alimenta las insurrecciones obedece a los presupuestos de una interpretación del tiempo y del devenir históricos que Alberto Flórez Galindo analizó bajo el nombre de “utopía andina”, uno de los principales elementos constitutivos del llamado nacionalismo inca de la época. La utopía andina tiende a crear una visión homogénea e idealizada del pasado, y supone la conjunción de por lo menos tres factores: una memoria rescatada, que enfatiza la armonía del orden prehispánico arrasado por la conquista, una imaginación colocada al servicio de una visión cíclica de la historia, que postula el retorno de los tiempos idos como condición inexorable, y una visión profética, que carga el futuro inmediato de indicios y confirmaciones que evidenciarían la llegada de una nueva era de restauración. Es un poderoso instrumento político que aspira a crear una cohesión casi imposible en el atomizado contexto social del virreinato, con el objetivo explícito de superar las complejas diferencias entre sus diversos actores (curacas, mestizos, mitayos, ladinos, etc.) en favor de una causa común. Pero esa utopía no es invención de gabinete de algún moralista desencantado con los desequilibrios

<sup>8</sup> Santamaría, Daniel. “La rebelión de Juan Santos Atahualpa en la selva peruana (1742-1756). ¿Movimiento religioso o insurrección política?”, en: *Boletín Americanista* año LVII: Vol. 57. 2007, Barcelona, pp. 233-256, p. 252.

del mundo, como en la tradición europea cultivada por Thomas More y por los humanistas italianos, sino que está sujeta a innumerables tensiones que le van dando forma a lo largo de los siglos XVI y XVII, hasta materializarse definitivamente como una de las fuerzas inspiradoras de las rebeliones de la era borbónica. Como afirma Flores Galindo:

La historia de la “Utopía andina” es una historia compleja, enrevesada y múltiple como la sociedad que la ha producido. Es el resultado de un contrapunto entre la cultura popular y la cultura oficial, y de un juego de oposiciones y neutralizaciones entre la escritura y los relatos orales, las pasiones y las prácticas que la han acompañado. La utopía en Los Andes alterna períodos conflictivos con grandes movimientos de masas, seguidos de postergación y olvido. Se trata de varias historias encabalgadas en las que la imagen del Inca y del Tahuantisuyo depende de los grupos o clases que las elaboran.<sup>9</sup>

La utopía andina prefigura un conjunto de potencialidades reprimidas, y un proyecto de acción de la nobleza indígena que se apropia de los ecos de movimientos de masa anteriores, como el Taki Ongoy o la resistencia de Vilcabamba del siglo XVI. La utopía actualiza también la fuerza de mitos como el de Pachakutij, que instauraba la noción de mudanza cósmica postulando mundos que acaban y otros que comienzan a partir de manifestaciones que ya estaban implícitas y latentes en tiempos anteriores, o el del Inkarrí, según el cual los restos del Inca dilacerado (asociado con la figura de Túpac Amaru I, de Atahualpa o de gobernantes anteriores) serían capaces de unirse nuevamente para restaurar el imperio perdido y acabar con las injurias del colonialismo. Para Flores Galindo, esos deseos presentes en los cuarenta años posteriores a la conquista, que habrían sido sofocados con la disolución del foco de Vilcabamba y la muerte de Túpac Amaru en 1572, permanecerían en la tradición oral, alimentando otras revueltas y condensándose en versión escrita en las páginas de

<sup>9</sup> Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en Los Andes*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1986, p.48.

los *Comentarios Reales*. Publicada en segunda edición en 1723, la obra del Inca Garcilaso, con su visión idealizada del pasado, ofrecería por su parte otra fuente de inspiración para la nobleza del siglo XVIII, que creía que estaba llegando el momento de remediar la fractura provocada por la occidentalización forzada del mundo andino. A través de esa revisión del pasado y de la reactualización de los mitos subterráneamente vigentes en la región, la nobleza encontraba una forma de legitimarse como heredera natural del poder usurpado y como núcleo orgánico más capaz para llevar a cabo la expulsión final de los invasores.

Ese patrimonio utópico, profundamente incorporado a la cosmovisión andina, tiene que confrontarse con un mundo presente, que ya no era, ni podía ser, el mundo prehispánico. La sociedad andina había cambiado radicalmente desde la muerte de Atahualpa; postular la anulación completa de lo que había sucedido a partir de ese momento era una imposibilidad, y los sublevados estaban conscientes de ello. Aunque algunas rebeliones predicasen la expulsión, e incluso el exterminio, de los españoles y sus aliados, no se pretendía apenas borrar la historia colonial y volver a un hipotético punto cero en el cual la historia “verdadera” de los incas había sido interrumpida. No se trataba sólo de una mera venganza, sino de un proyecto reparador integral, que pudiese establecer parámetros sociales considerados más justos y equilibrados dentro de las condiciones de la época, aprovechando inclusive los aspectos del cristianismo que pudiesen encuadrarse dentro de ese objetivo.

Los sublevados, especialmente Túpac Amaru en 1780, hacían del pasado el material para un verdadero ensayo de didáctica histórica aplicada, lo que les permitía crear un excedente utópico en tiempo presente que sería extremadamente útil para construir una alternativa de poder. El pasado (destilado por las genealogías, por los mitos, por las reivindicaciones políticas y económicas puntuales o por las armoniosas páginas de los *Comentarios Reales*) enseñaba, inspiraba y mostraba el camino, pero la realidad de la segunda mitad del siglo XVIII poco o nada

se parecía a aquella que Viracocha o Pachacútec habían erigido. El pasado era capaz de anunciar el futuro, pero el futuro también sería incierto, porque la profecía no era el inevitable punto de llegada de una historia ya definida, sino una herramienta de acción colectiva para lidiar con las contradicciones de ese momento particular.

Si la profecía habla del retorno del pasado (un pasado que ya no podrá ser igual a sí mismo jamás), la nostalgia adquiere entonces la fuerza de un capital semántico que puede y debe interferir en el presente. La nostalgia suele ser vinculada a un pensamiento conservador que pretende retornar a un pasado homogéneo e idílico, que sirva para filtrar las inquietudes de los tiempos actuales; ese podría ser el caso, por ejemplo, de los diversos revivals medievales en la Inglaterra victoriana, en la amplia trama que va de las novelas de Walter Scott hasta la vindicación de la producción artesanal de William Morris. Mas el caso del mundo andino del siglo XVIII es particularmente diferente, porque surge en el contexto marcado por la larga dominación colonial, y presenta un carácter de renovación del mundo que no es primordial, o está ausente, en los usos de la nostalgia en otros contextos culturales. Es a partir de esas coordenadas que puede leerse un episodio en que la nostalgia cumple un papel fundamental, la supuesta representación de la pieza *Apu Ollantay*, presenciada por Túpac Amaru en plena eclosión del movimiento insurgente.

Para relatar ese episodio, no hay como prescindir de hipótesis ni de conjeturas más o menos plausibles. En primer lugar porque no hay ningún documento que compruebe que la pieza fue efectivamente representada en esas circunstancias y para ese público. En segundo lugar, por la propia controversia generada por *Ollantay*, en la larga polémica iniciada a partir de su primera publicación, en el siglo XIX, que pretendía establecer si la obra tenía un eventual origen prehispánico o si había sido compuesta en el período colonial. Las primeras versiones manuscritas de las que se tiene noticia son del siglo XVIII,

provenientes quizás de algún texto base hoy perdido.<sup>10</sup> Una de esas versiones es de 1768, y estuvo a cargo del padre Antonio Valdéz, que habría recogido las antiguas leyendas acerca de la rebelión de Ollantay y algunos años antes de la sublevación que sería encabezada por Túpac Amaru, el hipotético espectador de la obra, representada en el poblado de Tinta, donde Valdéz ejercía sus tareas evangelizadoras.

La obra narra en tres actos la historia de amor entre Cusi Coyllur, hija del Inca Pachacútec, y el guerrero Ollantay. El vínculo amoroso, sin embargo, no era aceptado ni por el Inca ni por las reglas de la sociedad, ya que el guerrero no hacía parte de la nobleza y, por lo tanto, no podía casarse con una princesa. Ante esa imposibilidad, Ollantay se rebela contra el Inca, que intenta en vano capturarlo y sofocar el levantamiento. Cusi Coyllur, que está embarazada, es recluida y castigada al ostracismo; el guerrero resiste durante diez años oculto en la región oriental del imperio, hasta que finalmente es hecho prisionero y llevado a Cuzco. Ahora el Inca era Túpac Yupanqui, hijo de Pachacútec. Las leyes, que castigaban severamente la traición, indicaban que el destino del guerrero rebelde era la muerte, pero el Inca prefiere optar por la clemencia. Ollantay se reúne entonces con la princesa y su hija, y la paz general es consagrada, en un final feliz que recuerda los desenlaces típicos de las comedias españolas.

La fábula del triunfo del amor sobre las vicisitudes y las convenciones revelan también otras posibilidades de lectura, y pone en primer plano la lucha por la hegemonía y los modos de expansión del imperio inca. La obra exhibe la siempre conturbada relación ente la capital Cuzco y las regiones del Antisuyu, donde Ollantay establece su resistencia. Vistas a partir de la perspectiva cusqueña, las regiones orientales y amazónicas eran consideradas bárbaras y hostiles. Precisamente, es durante el reinado de Pachacútec, en pleno siglo XV, cuando varias

<sup>10</sup> Sobre las primeras versiones de Ollantay, ver Calvo Pérez, Julio. "En busca del manuscrito perdido de Ollantay", en: *Revista Andina*, 43, pp.46-55.



naciones son anexadas bajo el dominio de un poder fuertemente centralizado, que invade, ocupa y coloniza, organiza los espacios y los modos de producción de las riquezas, instaure nuevas formas de control de las vastas poblaciones andinas, y proclama el quechua como la lengua franca de toda la región. Pachacútec cumple así aquello que estaba anunciado en su propio nombre (“transformador de los destinos de mundo”), promoviendo grandes reformas urbanas y administrativas que marcarían los rumos del imperio, y que darían una estatura mítica a su figura. El aura de gran fundador y estadista del Tawantinsuyu es enfatizada en crónicas como las de Betanzos, Cieza de León y Blas Valera, para ser finalmente consagrada en los *Comentarios Reales*, que lo describe como gobernante virtuoso y visionario.

Pero Ollantay, el guerrero más determinado de la corte, no pertenece a la dinastía inca, tampoco a Cuzco. Ollantay es del oriente, y será allí donde instaure su refugio y su teatro de operaciones cuando el irascible Pachacútec le veda toda posibilidad de amor con Cusi Coyllur. Ollantay, el transgresor contrariado, es aquel que se insubordina contra el poder de la capital y del monarca, y crea un cisma en el imperio. Aunque esa guerra, que duraría diez años, también podría ser motivada por la inflexibilidad de Pachacútec, que desestima el coraje y la larga lista de servicios prestados por el guerrero, y apenas reconoce la sangre y la dinastía como las únicas fuentes de mérito.

En esos términos se elabora el drama épico, doblemente movido por la ambición de venganza de Pachacútec contra aquel que violó las reglas, y por el despecho y rebeldía de Ollantay, que fracturan el orden establecido y aspiran a crear, en el plano familiar y en la esfera política, una nueva forma de convivencia entre las clases sociales y entre las regiones del imperio. El equilibrio de las fuerzas impide que el conflicto se resuelva a través de recursos bélicos, y solamente la estrategia de Rumi Ñahui, que finge aliarse a Ollantay para capturarlo, logra acabar con las hostilidades. Pero Pachacútec ya había muerto, y en Cuzco reinaba su hijo, Túpac Yupanqui que, a diferencia de su padre, prefiere no aplicar las leyes y ejercer la

magnanimidad. Si Pachacútec fue impiadoso, Túpac Yupanqui será justo. Tenía los instrumentos absolutos para ejercer todo su poder, pero destina ese poder a acabar con la violencia e instaura la reconciliación. Podría haber castigado duramente la sedición, pero opta por disolver los conflictos con benévolas palabras. Perdona a Ollantay, que vuelve a Cuzco con todas las honras, concede la libertad a su hermana, y permite de esa manera que el amor largamente postergado sea consagrado. Así, restituye la unidad familiar y la unidad del imperio, reparando las graves consecuencias de la hybris del padre y del guerrero.

Privilegiado punto de observación de la historia cultural latinoamericana, el drama *Ollantay* impone una pregunta que parece casi obligatoria: ¿cuál sería el valor de la obra, cuáles sus resonancias para las insurrectas élites indígenas andinas del siglo XVIII? Independientemente de haber sido representada o no para los líderes de la sublevación, ¿por qué *Ollantay* sería altamente significativa en ese momento y para esos participantes?

Podríamos comenzar a responder esos interrogantes recordando el ya mencionado papel que le correspondió a la nostalgia en la configuración del llamado movimiento nacionalista inca de la época. *Ollantay* es una representación, y un rito que evoca, a manera de un simulacro, las ceremonias incaicas que daban cohesión al imperio, y que se celebraban, con música, cantares, danzas y momias de los antepasados, por ocasión de grandes acontecimientos públicos como las victorias militares, la entronización, el casamiento, la muerte del Inca, para glorificar la dinastía, afirmar su origen celestial y armonizarla con las fuerzas divinas. Ceremonias colectivas y familiares como las que la propia élite indígena del XVIII solía llevar a cabo, en este caso para reafirmar un poder local y necesariamente menor, pero también para instalar en la imaginación la posibilidad siempre concreta de un retorno del pasado, de un magno Pachakutij que renovase el mundo a partir de las manifestaciones latentes en tiempos anteriores. Ceremonias que remitían a un cuadro expurgado y positivo de un pasado ideal, como imitaciones reducidas y algo fantasmagóricas del esplendor antiguo, pero

que también podían oficiar como pequeñas premoniciones de una transformación que estaba siendo gestada en el presente de las rebeliones que se multiplicaban por Los Andes.

Mas *Ollantay* es relevante para el delicado momento histórico de las últimas décadas del siglo XVIII no sólo porque actualiza una tradición y porque habla del pasado. El pasado como experiencia de reafirmación colectiva, la retrospectión como ejercicio político y la reminiscencia como prisma para visualizar el futuro son factores fundamentales, pero no son los únicos que explican la importancia de la obra en ese contexto específico. La obra permite enfrentar directamente al presente en el momento en que escenifica una idea que es crucial para pensar las relaciones entre las poblaciones indígenas y la corona española en ese anunciado y ya inexorable ocaso del período colonial: la idea de *justicia*. Si la resolución del conflicto al final de la obra (muy improbable para una visión andina, pero perfectamente adecuado del punto de vista intimista del teatro de corte europeo) enfatiza la moderación del monarca y la readaptación del transgresor, es porque se insiste en la prevalencia de una noción de equilibrio, de una armonización de las diferencias basada en la recta capacidad de dirimir lo que pueda ser considerado, dadas las circunstancias, eminentemente justo. *Ollantay*, el traidor que desconoce jerarquías, y *Cusi Coyllur*, la transgresora de la voluntad paterna, son perdonados no sólo por un acto de benevolencia ni por un mero indulto del Inca, de la misma forma que *Ollantay* perdona a su enemigo, el astucioso Rumi Ñahui; el perdón es el instrumento capaz de anular el desarreglo provocado por las fuerzas centrífugas que cuestionan las reglas de la convivencia, el instrumento justo que organiza el mundo y posibilita que el desorden sea finalmente vencido.

Equilibrio y armonización del presente habían sido casi obsesiones para el Inca Garcilaso, que observa los ciclos de la historia andina con la neoplatónica intención de conjugar los opuestos, aunque sean inconciliables. Inspiración permanente, como dijimos, para el movimiento neoinca, Garcilaso también

es parte de un pasado que retorna. De la misma forma, en el momento en que *Ollantay* ofrece una reflexión sobre el poder y sus responsabilidades, sobre la justicia y sus instrumentos, permite, como representación y como práctica, que la revisión del pasado sea una táctica de guerra más. Las fábulas de *Ollantay*, la ecuanimidad del Inca y la unidad del imperio no son apenas “hechos” preservados a través de la obra. En este caso, la función de la memoria no consiste sólo en preservar el pasado, sino en adaptarlo para de esa forma enriquecer y manipular el presente. En la obra, justicia y perdón eran las armas contra el desorden creado por los excesos de los personajes. En el siglo XVIII, justicia y desorden poseen otros significados. Justicia significa restitución, utopía y retorno. Desorden son los odiados corregidores y los “mandoncillos” habitantes de ese “mundo al revés” implacablemente denunciados un siglo antes por Guamán Poma. Desorden son las reformas borbónicas que habían quitado poder a los caciques; desorden es una historia colonial de invasiones y pérdidas. Contra ese desorden, la moderación de Túpac Yupanqui es ejemplar. No porque ocurrió en el pasado y deba ser recordada como uno de tantos episodios dignos, sino porque es útil para reelaborar el presente. Como afirma Lienhard,

Pensamos que la moderación atribuida en el *Ollantay* a Túpac Yupanqui obedece no a preocupaciones incaicas, sino neoincas. Si la aristocracia neoinca, que carecía de un poder político real, pretendía crear las condiciones para una restauración incaica, no le convenía, por cierto, insistir en las prerrogativas discrecionales de los Incas históricos. Para recuperar su poder en la situación política del siglo XVIII necesitaba al menos la alianza con los demás estratos indígenas, probablemente también con los criollos liberales. No podía permitirse el lujo de alarmar a sus hipotéticos aliados con la perspectiva de un gobierno inca totalmente inflexible. Si el *Ollantay* pertenece a este contexto neoinca, es lógico pensar que el o los autores del drama prefirieran ofrecer una imagen más humana, más flexible de la antigua política incaica, más adecuada para apoyar la política reivindicativa de los “Incas” contemporáneos. Una imagen más humana, pero no

desvirtuada: el drama ilustra precisamente la capacidad de la sociedad inca para restablecer, en una época de crisis, un poder supremo “justo”.<sup>11</sup>

Si *Ollantay* funciona como emblema de exitosas alianzas, espejo para el conjunto de fuerzas antiespañolas que pretendían transformar el orden vigente en el XVIII, ofrece además una posibilidad de utilización muy diferente, a partir del hipotético público al cual estaría destinada. Para las élites descendientes de los incas, para las masas indígenas, para eventuales criollos que simpatizaban con la idea de cambio, la posible presencia de Túpac Amaru y sus soldados en la representación de la obra sintetiza todas las funciones de la nostalgia y las alegorías del perdón que analizamos hasta aquí. Pero hay otra hipótesis, defendida por Raúl Porras Barrenechea,<sup>12</sup> que postula que la autoría de la obra corresponde al padre Valdéz, y que habría sido escrita inmediatamente después que la rebelión de Túpac Amaru fuera sofocada por los españoles. Esa hipótesis cambia la perspectiva, porque en ese caso la obra estaría idealmente dirigida a los funcionarios españoles que estaban a cargo de condenar a los sublevados. Valdéz, que tenía vínculos estrechos con los caciques del movimiento neoinca, pretendía de esta forma recordar las virtudes del perdón y la necesidad de evitar la muerte de los líderes del levantamiento. En ese caso, la obra no habría sido representada en Tinta ante el líder de la sublevación, sino que habría sido escrita en 1781, un poco antes o un poco después del suplicio de Túpac Amaru, ya como tentativa para propiciar una solución conciliatoria, ya como registro de lo que podría haber sido hecho si la represión de las autoridades no hubiese sido tan implacable.

Cuando *Ollantay* es capturado, se presentan dos alternativas: ser “fiel” a la fábula prehispánica según la cual el transgresor era punido con la muerte, o corregir ese desenlace, como ocurre en el drama colonial. En el texto, la primera alternativa es

<sup>11</sup> Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990, p. 248.

<sup>12</sup> Porras Barrenechea, Raúl. *El legado quechua*. Lima: UNMSM, 1999.

representada por Rumi Ñahui, que exige el castigo mortal para el traidor, y la segunda, que acaba prevaleciendo, por Túpac Yupanqui, que no sólo perdona, como vimos, mas también restaura y hasta aumenta los poderes perdidos del digno soldado. Bajo ese prisma, no es difícil ver otra alegoría del perdón, que dramatiza las dos vías posibles de la encrucijada, la punición ejemplar o la conciliación, y decide por la segunda opción como forma de garantizar una nueva convivencia en Los Andes.

Como un ángel de la historia, como una aparición del pasado, *Ollantay* es, sin embargo, también testigo de la derrota del movimiento neoinca, decretada en la sentencia del infame Visitador Areche, que destinaba una muerte brutal a Túpac Amaru y toda su familia, y pretendía anular la memoria, impidiendo todo ejercicio retrospectivo que pudiese evocar el tiempo del Incario. Dictada el 15 de mayo de 1781, la sentencia prohibía “que usen los indios los trajes de la gentilidad, y especialmente los de la nobleza de ella, que sólo sirven de representarles, los que usaban sus antiguos incas, recordándoles memorias que nada otra cosa influyen, que en conciliarles más y más odio a la nación dominante; fuera de ser su aspecto ridículo, y poco conforme a la pureza de nuestra religión, pues colocan en varias partes de él al Sol, que fue su primera deidad”.<sup>13</sup> Además de vestimentas y ornamentos, la prohibición se dirigía también a los retratos de la nobleza, el uso del quechua y la representación de “comedias u otras funciones públicas”, identificando claramente las fuentes que habían alimentado las ilusiones del movimiento reivindicatorio indígena.

<sup>13</sup> De Angelis, Pedro. “Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780”, Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata: Tomo Quinto, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 183; p. 87.

## CONCLUSIONES

Como tributo nostálgico a un pasado perdido que se deseaba recuperar, como preanuncio de un retorno que transformaría al mundo, como mediación voluntariosa de un intermediario bien intencionado, *Ollantay* cumple todas sus funciones y sirve a todos sus objetivos, en uno de los momentos más críticos del siglo, cuando todas las tensiones estaban en pleno proceso de eclosión.

Después de Túpac Amaru, otras rebeliones, como las comandadas por los Catari o por Julián Apaza y Bartolina Sisa en el Alto Perú, todavía intentarían durante esa década acabar con la explotación económica y social a que estaban sujetos los indígenas. A pesar de que también serían derrotados, y aunque en los posteriores procesos independentistas no habría ya figuras de ese porte, capaces de articular las reivindicaciones políticas del presente con las continuidades provenientes del pasado inca, el camino estaba abierto para que nuevas insurgencias transformasen en las décadas siguientes el mundo andino de forma inexorable.

En definitiva, en el ocaso del sistema colonial, los repartos serían abolidos, y el cargo de corregidor anulado. Y aunque esos grandes movimientos indígenas de masa también fueron sofocados, tales rebeliones a su modo lograron instalar en el devenir histórico de la región la necesidad de pensar en otras alternativas de nación, en otras formas posibles de negociación y en otros desafíos. Desafíos que, de una u otra forma, son los que hasta hoy nos corresponde enfrentar a las sucesivas generaciones de latinoamericanos.

## BIBLIOGRAFÍA

Arciniegas, Germán. *Los comuneros*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

- Beltrán Ávila, Marcos. *Sucesos de la guerra de la independencia del año 1810 (1918) Capítulos de la Historia Colonial de Oruro (1925)*. La Paz: IFEA/IEB, 2006
- Calvo Pérez, Julio. “En busca del manuscrito perdido de *Ollantay*”, en *Revista Andina*.
- Esquivel y Navia, Diego de. Noticias cronológicas de la gran ciudad de Cuzco, edición de F. Denegri Luna, Fundación Augusto N. Wiese, Lima, 1980.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en Los Andes*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1986.
- Murúa, Fray Martín de. *Historia General del Perú*. Madrid: Dastin, 2001
- Lienhard, Martín. La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988). La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Lowenthal, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Ollantay. Drama quechua en verso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1916.
- Porras Barrenechea, Raúl. *El legado quechua*. Lima: UNMSM, 1999.
- Rowe, John H. *Los Incas de Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cuzco, Instituto Nacional de Cultura-Región Cusco, 2003.
- Santamaría, Daniel. “La rebelión de Juan Santos Atahualpa en la selva peruana (1742-1756). ¿Movimiento religioso o insurrección política?”, en: *Boletín Americanista*, año LVII, n 57. 2007, Barcelona.



## FUENTES DOCUMENTALES

*Colección Documental de la Independencia del Perú*, tomo II (La Rebelión de Túpac Amaru), vol. 2º (La Rebelión) documento N°. 156, 1971, Lima; p. 521.

Loaysa, Francisco A. ed., *Fray Calixto Túpac Inca: Documentos originales, y en su mayoría, totalmente desconocidos, auténticos, de este apóstol indio, valiente defensor de su raza, desde el año de 1746 a 1760*. Lima: Imprenta D. Miranda, 1948.

*Colección Documental de la Independencia del Perú*, tomo II (La Rebelión de Túpac Amaru), vol. 2º (La Rebelión), Lima, 1971, documento N°. 156.

De Angelis, Pedro. *Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Túpac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780*, en *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata. Tomo Quinto*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836.

Loaysa, Francisco A. ed., *Fray Calixto Túpac Inca: Documentos originales, y en su mayoría totalmente desconocidos, auténticos, de este apóstol indio, valiente defensor de su raza, desde el año de 1746 a 1760*. Lima: Imprenta D. Miranda, 1948.