

ocasión se representaron ocho comedias presenciadas por miles de indios. La que nos interesa es la cuarta que trataba de: «la ruina del imperio Ingal: representándose en ella la entrada de lo españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahualpa, 13 inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y el aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lastimas que ejecutaron los españoles a los indios; la maquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca»¹².

Como vemos, ya en los inicios del Virreynato, la obra que narra el asesinato de Atahualpa, se representaba ante millares de indios que seguían hondamente impactados por el trágico final del Inca, sin que los autos sacramentales, procesiones y otras representaciones bíblicas consiguieran reemplazarla¹³. Recordemos que para la época donde encontramos la primera mención histórica de esta pieza todavía resistía el reducto de Vilcabamba. Una situación paradójica pero que habla del triunfo de España, ya que la verdadera monarquía incaica comienza a ser considerada como cosa del pasado, planteando además cómo Vilcabamba no constituía una amenaza militar real. La obra siguió vigente sin que las sucesivas campañas de «extirpación de idolatrías y bestialidades» que se llevaron a cabo en la región consiguieran olvidarla. Ni siquiera la represión tras la derrota de Túpac Amaru II, la mayor represión ejecutada en el continente durante la época Colonial, consiguió erradicar este *wanka*. El cruel Corregidor Areche, como parte de la limpieza de la memoria étnica, dictó en 1781 una serie de bandos represivos que prohibían su recuerdo: «Por causa del rebelde, no se representaran en ningún pueblo de sus respectivas provincias comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus hechos antiguos»¹⁴. Precisamente presentificar la ausencia del Inca es el objetivo central del texto de Chayanta. Aunque numerosas unidades simbólicas de la cosmovisión

¹² Arzanz de Orsúa y Vela, Bartolomé: Historia de la Villa Imperial de Potosí, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1965, T. I, p. 98.

¹³ Gisbert, Teresa: Iconografía y mitos indígenas en el Arte, La Paz, Gisbert y Cia., 1994, 202.

¹⁴ Las disposiciones represivas abarcaban todas las formas de conservación de los recuerdos. Parte del bando dictado en Noviembre de 1781 dando a conocer la pena de muerte a Túpac Amaru II, señalaba: «Por causa del rebelde, mandase que los naturales se deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestiduras tuvieren, como igualmente las pinturas o retratos de sus Incas, los cuales se borrarán indefectiblemente como que no merecen la dignidad de estar pintados en tales sitios».

andina se perdieron quemadas por los extirpadores, o porque simplemente cayeron en desuso al dejar de significar, la obra de teatro referida al trágico final de Atahualpa, siguió vigente hasta la actualidad como se aprecia durante las fiestas del carnaval o patronales de numerosas localidades del altiplano. Wachtel al analizar el texto señala que el objetivo de la pieza teatral es la incompreensión cultural¹⁵. Es verdad. Salta a la vista con la difuminación entre los límites de la realidad y del sueño, en este caso una pesadilla, y a través de las numerosas ocasiones en que los españoles apenas mueven los labios de modo incompreensible, llegando a su clímax con el episodio de la entrega de la Biblia por el padre Valverde al Inca: «toma conocimiento entonces / a la Biblia escuchando mejor que yo y más claro te ha de hablar ella. No me dice absolutamente nada».

Las huellas de Incarry

La Tragedia de Atahuapa descubierta en Chayanta posee indudables afinidades argumentales con este drama del siglo XVI y aunque no fuera exactamente la misma, su gran antigüedad está aceptada no solamente por Lara, sino también por estudiosos como Wachtel, Gisbert o Silva Santisteban entre otros. La obra no está segmentada en escenas o actos pero se advierte una división en cinco partes. A través del diálogo se comprende cómo van cambiando los momentos y se presumen los lugares. Además no hay indicaciones para el movimiento de los participantes dando la impresión que el director y los actores poseían información complementaria vía tradición oral. Los personajes que participan de la *Tragedia* integran dos grupos bien definidos. De un lado están los incas, y del otro se encuentran los enemigos de barba. La pieza comienza con un sueño. Con los malos augurios soñados por el Inca y los vanos intentos de Wayla Wysa el Sumo Sacerdote llamado para interpretarlos. No es un dato menor que el sacerdote efectúe la oniromancia soñando a su vez: «quizás así podré ver algo». Sin embargo, *Wayla Wysa* aunque consigue percibir el avance enemigo, no logra descifrar su misterio e incluso por un momento queda preso del sueño resultando muy difícil su retorno a la realidad. Luego sobreviene el asombro e incompreensión ante el mensaje escrito enviado por los ene-

¹⁵ Wachtel, Nathan: *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza, 1976, 71.

migos, aunque una cosa queda claro: «no puede decir nada bueno». El Inca se resiste pero no consigue el retiro de los barbados. Finalmente Atahualpa es capturado. La trama continúa con la despedida del Inca de sus allegados más íntimos, los tristes lamentos de estos que no comprenden «¿cómo hemos de vivir privados de ti, nuestro padre?» Para espanto de los andinos, los españoles anuncian que tienen el propósito de transportar la cabeza de Atahualpa como parte del botín. Específicamente sobre este punto, repetidas veces Pizarro anuncia a través del intérprete Felipillo, que había venido no solo por el oro sino también para llevarse la cabeza del Inca hasta España. Atahualpa maldice a los invasores a quienes augura que en el futuro «mucho tendréis que padecer...» hasta que llegue el día en que «mis hijos, los que vengan... los arrojaran de aquí». Lo onírico sobrevuela permanentemente *La Tragedia*. De hecho, Atahualpa manifiesta sus dudas sobre lo que esta sucediendo con su persona y su imperio: «¿realidad o sueño es esto?» Finalmente sobreviene la muerte mediante la decapitación. Distintos personajes del coro de incas expresan sus lamentos «con que corazón viviremos Inca mío, sin la protección de tu sombra». Acto seguido, Pizarro se presenta ante el Señor de España a quien manifiesta «aquí te traigo la cabeza y el llauto de ese Inca». En ese momento se produce una escena notable, el Rey evidencia su asombro y total disconformidad con el homicidio y se convierte en una suerte de *alter ego* de la cultura derrotada. Increpa duramente al matador diciéndole «este rostro que me has traído es igual al mío», haciendo alusión a la condición real del ajusticiado. Lo acusa de «pecador desenfrenado y hombre envenenado por el oro». La obra termina con Pizarro arrojado al fuego «para que perezca y con él su descendencia toda. De ese guerrero infame no debe quedar nada». El final completa un ciclo coincidiendo con un *happy end* al gusto del imaginario andino obsesionado por sucesivos períodos de caos y cosmos, un nuevo Pachacuty, un nuevo fin y principio del mundo encarnado en este caso por un justiciero Rey de España que viene a ordenar el caos causado por la muerte del Inca.

En definitiva, este relato poético y coreográfico de la ejecución no olvida la injusticia cometida trabajándola en distintos pasajes con notable belleza, pero sobre todo presenta el nudo estructural de Incarry. Esto es, la necesidad de mostrar a la cabeza separada para que pueda volver a reunirse con el tronco en un retorno mesiánico¹⁶. En numero-

¹⁶ Pease, Franklin: Los últimos incas del Cuzco, Lima, 1972, p. 117.

sos pasajes *La Tragedia* resalta que Pizarro venía en busca de la cabeza que lleva secuestrada a España y de la que no vuelve a dar mas referencias. Por su parte, distintas versiones del mito de Incarry, narran como los *españarris* se llevan la cabeza del Inca a España, Barcelona, Cuzco, Lima u otro lugar sin especificar, y allí esta «tomando su cuerpo»¹⁷. Pese a este intento por separar al Inca, la cabeza aún secuestrada y oculta de las miradas humanas, amigas o enemigas, comienza a reconstituir su cuerpo para ejecutar la venganza y expulsión de los invasores. Los paralelismos entre el texto de Chayanta y el mito de Incarry, son múltiples. Coinciden en la incomprensión de los indígenas ante la escritura, recordando el episodio del Padre Valverde y la Biblia que le extendió a Atahualpa en Cajamarca. Acuerdan además en otro punto fundamental, y es el tema del mañana. ¿Quién se queda con el futuro? ¿A quién le pertenece el mañana? Tanto el mito como la pieza teatral vaticinan un porvenir nefasto para los matadores del Inca, que en el caso de *La Tragedia* es de cumplimiento efectivo mediante el castigo mortal que el Rey dicta contra el conquistador Pizarro, pero sobre todo la maldición que lanza sobre «su descendencia toda». Esa descendencia que habitará el tiempo por venir esta abominada, y tendrá un negro futuro ya que los vástagos de Atahualpa, los desalojarán del territorio recuperando el imperio. Estos hijos que vendrán a recuperar lo que por derecho les pertenece, ocupan el rol que en la leyenda de Incarry le corresponde a la cabeza que retoña. Además, podemos interpretar la recuperación del Tawantinsuyo como la reconstitución del cuerpo del Inca a partir de su cabeza. Ciertamente no es mi intención negar las divergencias que presenta con el mito, ni pretendo forzar una yuxtaposición que no existe. Simplemente hago hincapié en la unidad simbólica del imaginario que para narrar un mismo discurso puede utilizar distintos canales expresivos como vemos en el caso del mito y de la pieza teatral. Por otra parte, si nos ponemos en lugar del público indígena que asistía a las funciones, cada escenificación de *La Tragedia* era una suerte de regeneración periódica, en la cual como en un sueño, todos volvían a ver con vida al Inca, pero también volvían a morir de aquella muerte y lo que es igualmente importante para Incarry, asistían a la venganza ejecutada por mano real contra sus verdugos. Por otra parte, existen constancias que en algunas funciones teatrales de la tragedia que se realizan en Oruro durante el Carnaval, el coro reza por la

¹⁷ Bendezú Aybar, Edmundo (editor): Literatura Quechua, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, 283.