



De fiestas y dramas: El retorno de los Incas

From parties and dramas: The return of the Incas

@ José Carlos Vilcapoma de la Universidad Nacional Agraria La Molina (jocavi@lamolina.edu.pe) (<https://orcid.org/0000-0002-8942-8577>)

RESUMEN

En la realización del drama de la muerte de Atahualpa dentro de la festividad dedicada a la Virgen en Sapallanga, valle del Mantaro, y el correlato de sacralidad que adquiere así el Apu Inca, se analiza las transformaciones de significado que reviste durante su desarrollo la propia intervención de los agentes y personajes, resultando en la escenificación de una historia vivida como rescate de la posición cosmogónica que el Inca tuvo, volviendo a ser el intermediario ante la Pachamama de la cual depende una sociedad para la cual su retorno anunciado se ha constituido en la única esperanza.

ABSTRACT

In the realization of the drama of the death of Atahualpa in the festival dedicated to the Virgin in Sapallanga, valley of the Mantaro, and the correlate of sacredness that Apu Inca acquires thus, the transformations of meaning that are reviewed during the development of the own intervention of the agents and personages, resulting in the staging of a lived history as a rescue of the cosmographic position that the Inca had, returning to be the intermediary before the Pachamama on which depends a society for which his announced return has been constituted in the only hope.

PALABRAS CLAVES | KEYWORDS

Apu Inca, Atahualpa, Sapallanga, Valle del Mantaro, Pachamama, Pizarro.
Apu Inca, Atahualpa, Sapallanga, Valle del Mantaro, Pachamama, Pizarro.

Recibido: 29-06-2017 Revisado: 15-07-2017 Aceptado: 28-09-2017 Publicado: 15-11-2017
DOI: <https://doi.org/10.36954/cuadernosarguedianos.16.2017-04> | Páginas: 93-108

1. Muerte y resurrección de Atahualpa en Sapallanga

Insurgió en la memoria colectiva la imagen redentora del Inca: Atahualpa, tras ser



Foto 1:
Los íconos bordados en el uncu del Inca, casi siempre rememoran simbología de religiosidad prehispánica

“degollado”, es luego resucitado, evocando un nuevo orden, entre cantos, danzas y lamentos, en la Danza del Apu Inca o de la Degollación del Inca. En pueblos como Carhuamayo en Cerro de Pasco, Otuzco en La Libertad, Cajatambo en Lima, o Sapallanga en Junín, entre otros tantos, acompasando la imagen de la Virgen patrona, cientos de andinos representan los sucesos de la funesta tarde del 16 de noviembre de 1532. Pizarros, Almagros y Valverdes se enfrentan a un Inca en litera rodeado de Rumiñahui y Challcochímac, para representar

en estética festividad, de fastuosos vestuarios que rememoran la época del esplendor imperial, el choque dispar de Cajamarca. La prisión del Inca es el preámbulo del “juicio”, “degollación” y “resurrección” de Atahualpa.

Sapallanga, distrito al sur de Huancayo, en el valle del Mantaro, a 7 km de distancia, es el escenario de una de las más sofisticadas representaciones de esta danza. Se la denomina Apu Inca y está asociada a la fiesta religiosa de la Virgen de la Natividad o de Cocharcas, patrona del pueblo.

Cuenta la tradición que la Virgen y su hijo aparecen cerca de un manantial. Esta revelación es el vehículo por el que se convoca a diversos bailes y cantos, buscando llevar la imagen a la iglesia del pueblo. Tal cometido se logra solo con la danza del Inca. Así, la Virgen de Cocharcas se asocia religiosamente al Inca desde sus orígenes.

Del 6 al 8 de setiembre es la fiesta en honor a la Virgen de Cocharcas. Se le atribuye muchos milagros y castigos: cuando no se le presenta la danza del Apu Inca; suceden “catástrofes naturales”. La festividad extendida comienza el 30 de agosto y concluye el 12 de setiembre. El sistema de cargos, bajo denominación de mayordomos y priostes, es el soporte económico sobre el que recae su organización. Está asociada al prestigio social y existe una red de reciprocidad horizontal y asimétrica.

La comunidad en pleno participa de esta actividad religiosa, a través de las oraciones en novena, procesiones, arreglo de iglesia e imagen, asociados a juegos, fuegos artificiales, comida y otras representaciones de bailes como Chunchos, Collas, Chonguinada, Chutos, Negrería, Ucumalis, entre otros. El día principal, 8 de setiembre, es la fecha en que se escenifican la “captura”, “juicio” y muerte de Atahualpa. Se acude a la pampa “Cuzco” o “Estadio Central” a presenciar la dramatización, que ahora se justifica con un concurso.

Los personajes del Apu Inca están divididos en dos bandos¹: el lado Inca, conformado por Atahualpa y dos Coyas (esposas) de compañía, 8 Nustas, 8 príncipes (curacas regionales), 12 Cahuides; del lado español, un Pizarro, 16 miembros de su corte, el padre Valverde, 8 Chasquis y Niños con atuendo de la época.

El vestuario del Inca recrea, con ornamentos de hojalata (destacada artesanía local), los atuendos prehispánicos. La borla y mascapaicha metálica sobre una peluca larga, la llacolla o capa es representada por un manto de pana con bordados huancas multicolores con iconografía de deidades cosmogónicas, como el Sol, la Luna y otros símbolos contemporáneos, como el escudo nacional; como tokapo, lleva un grabado del Sol en lentejuelas. El unku le cubre todo el cuerpo, en ambos brazos lleva la chipana (brazaletes). El distintivo del poder lo tiene en el cetro, en el sunturpaucar que ha sido adaptado a algún asta de bandera escolar a la que le han acoplado un radiante sol. Del cetro del Inca penden dos cintas rojas que son agarradas por las dos Coyas. El Inca hace su entrada en imponente litera de madera adornada con plumajes de aves multicolores.

Las Pallas llevan la lliclla, el manto, prendido con tupu; en ellos están grabados diversas figuras tomadas de los motivos que decoran la cerámica prehispánica de la costa, flores y figuras zoomorfas. Las mujeres llevan especies de llautos, tocados de metal, en la cabeza, algunos confeccionados en bronce, del que penden cordones que les cubren la vista. La

1 Recopilación efectuada en 1988 en Sapallanga.

túnica o acshu tiene bordados de Sol, Luna y huacos. Los colores predominantes son el azul oscuro, rojo y amarillo, en los que relucen los bordados en “hilo de oro”. Las Nustas, bellas mujeres de servicio, tienen la indumentaria al estilo del Cuzco; acompañan a las Pallas.

Los Chasquis tienen una túnica sin mangas que los diferencia de los otros, llevan una cinta tejida en la cabeza. La saqsa o flecos están presentes; el cordón de una chuspa, bolsa, les cruza la espalda y el pecho, en bandolera. Los Cahuides exhiben pantalón corto bordado, camisa blanca y sostienen en la mano una macana y en la otra un escudo, una pullunka con wifala.

Del lado español, Pizarro encabeza el grupo, con una indumentaria de la época: un casco metálico y coraza, un manto de color rojo, pantalón corto de bandas gruesas de colores rojo y azul, que queda a manera de blonda a la altura de la rodilla, y unas botas completan al personaje. Una espada y unas barbas en el rostro caracterizan al Machu Wiracocha. Éste está acompañado de Valverde, que tiene puesta una sotana provinciana negra, unos lentes oscuros y un sombrero; tiene un libro, una “Biblia”, para el encuentro. Un soldado lleva la bandera española. El vestuario ha sido confeccionado expresamente para esta danza.

Los colores que resaltan entre los españoles son el rojo, el amarillo y el plateado. Después que el conjunto ha acompañado por más de dos días a la procesión y los actos religiosos se produce el Encuentro. Ocurre pasado el mediodía del 8 de setiembre, día central de la fiesta. Se realiza en el estadio local. Pareciera que el drama recoge los viejos relatos de las crónicas del siglo XVI.

2. El encuentro

El Inca hace su recorrido majestuoso sobre su litera, con Pallas que avanzan delante del cortejo “limpiando” la calle, pidiendo el permiso a los asistentes. El Inca va sentado y con cetro de poder en la mano. Chutos, Chonguinos y Negros han acordonado el espacio, tras acompañar como parte del ejército. Irrumpe el Inca, al compás de la orquesta conformada por dos arpas, tres violines, seis saxos, dos clarinetes. La tonada es marcial entre yaravies y huaynos. El Inca es centro de ofrendas de maíz, papa y ollucos, productos de la zona, como testimonio de agradecimiento por la gran productividad. La rigidez con la que se hace dice a las claras que es una ceremonia entre ritual y teatral, pues los saludos a los cuatro vientos, o las manos alzadas, así lo ratifican.

La repentina aparición de los españoles asusta a las Pallas, ya emplazadas en el estadio. Queda el Inca acompañado de sus dos Coyas y de sus principales generales; se dice que está Rumiñahui, el famoso general del Inca. Se rompe la rigidez con la presurosa irrupción del cura Valverde, quien “Biblia” en mano y en compañía de Felipillo, se le acerca y le dice:

-“¡VengoporordendelcapitánFranciscoPizarro,jefedelaexpedición
española,paraquetehagascristiano!EnestaBibliaseencuentraladivina
doctrina,losdiezmandamientosdeDios,ytendrásquebautizarte”²

Felipillo traduce en forzado quechua cuzqueño. Mientras termina la comunicación; Valverde alcanza el libro, que simula ser una biblia, a Atahualpa, éste lo hojea, huele (la

2 Versión recogida en Sapallanga, setiembre de 1988. Informante: Irineo Párraga.



Foto 2:
El Inca en Sapallanga es recreado en base tanto a la tradición de monografistas locales como a los textos escolares

gente se ríe), acercándolo al oído intenta escuchar algo y, al no obtener resultado alguno, reacciona con enojo y lanza la biblia por los aires. El padre Valverde, encolerizado, grita: “¡Evangelios en tierra! ¡Venganza a cristianos!”. Con este pronunciamiento se produce el enfrentamiento: espadas y macanas por los aires, escudos recibiendo los golpes españoles, lanzas incas asestando “punzadas” en corazas españolas, Cahuides escabulléndose entre las lanzas españolas, ante la risa de los presentes. El drama pasa a convertirse en expresión risible.

La muerte es el desenlace de aquel encuentro. Muchos mueren. Del lado Inca solo quedan vivos él, las Coyas, Pallas y Nustas. El Inca es preso. Ofrece el oro y señala la altura con la mano derecha. No se percibe más que el diálogo mímico. Nadie lleva el rescate, ni se simula algo parecido. Sin juicio alguno es “degollado” por Pizarro y sus generales con una soga, entre el canto lastimero de las Pallas. En los parlantes del Estadio la voz en off alude la muerte del Inca. Hay silencio por breves minutos. El dolor no dura mucho, Valverde anuncia que se ha de casar con una de las Coyas. Así lo hace ante la alegría de los asistentes. Bautiza a las Nustas y les impone nombres en castellano. La orquesta cambia de ritmo e interpreta una tonada más alegre y rápida. Se inicia un baile general auspiciado por el cura Valverde, quien baila con su esposa, la Coya. El cura bendice a los del ejército inca que están, y permanecen hasta entonces seriamente, muertos, y al conjuro del cristianismo se levantan y se unen a los españoles y bailan abrazados. Así, salen del ámbito central del Estadio ante el aplauso del público, con lo que se da inicio al festejo general. Ya fuera del local, El Negro, personaje de la Negrería, participa de este drama golpeando a los incas en general y alienta la sumisión a las huestes de Pizarro.

La personificación de ambos jefes, tanto de Atahualpa como de Pizarro, requiere de algunos atributos personales: el que hace de Pizarro debe ser “mishti” o blanco y tener dinero, y el que hace de Atahualpa, debe “parecerse al Inca” aunque no tenga dinero. El que hace de Inca debe emularlo en todo por esos días, debe mantener conducta proba en honradez, actitud pacifista y sobriedad en la bebida. Debe conducir su cuadrilla (de cerca de sesenta miembros) y cuidar de las Pallas, de algún exceso. El que hace de Pizarro, de igual forma, deberá mantener una conducta intachable en la conducción de la fiesta. Ambos cargos dan prestigio, aunque para el próximo año solo se reserva el cargo a quien ha “pasado” la fiesta representando a Pizarro, es decir, ha organizado las comparsas y la atención de los visitantes, en la comida, bebida y la atención en la iglesia. El prestigio es uno de los importantes componentes de esta representación.

Una vez que ha concluido la primera representación se pasa a las celebraciones religiosas, en las que la danza del Apu Inca, con sus Incas y Españoles, acompaña en primer lugar de ubicación las misas y procesiones en honor a la Virgen de Cocharcas. Es de suma importancia la participación de los Ucumalis, que son la representación de los ukukus, de los osos raptores de mujeres que la tradición recoge como aquel que pelea con el condenado, que a su vez es el resultado de las relaciones incestuosas. Ucumalis y condenados (muertos que andan arrastrando de por vida –eterna– las infernales cadenas por castigo divino, sin dejar la tierra de los vivos) están siempre encontrados, por ello es que los Ucumalis cuidan del perímetro de la iglesia, pues pueden los condenados agredir a los fieles y a la misma Virgen.

3. El significado

Muchos autores al referirse a esta representación simbólica la han considerado teatro, en falsa analogía al sistema escénico europeo. José Barrientos (para el caso de Guatemala) habla de baile,³ Frances Gillmor la tipifica como Danza de las Plumas y de la Gran

3 Véase Barrientos, 1941. El Baile de la Conquista como elemento de investigación histórica; Tecum Umam. Guatemala: Sánchez & Guisa, 235 p.

Conquista.⁴ Pese a que existen especialistas que estudian esta manifestación como danza, caso de Richard Schaedel,⁵ pecan de no asociarla al sistema de las festividades dentro de la comunidad. Si bien este esfuerzo interpretativo, desde otro ángulo, como expresión de mentalidades colectivas indígenas, lo debemos a C. Hernando Balmori⁶ con el análisis desde la perspectiva de la expresión de estructuras mentales, producto de un trauma, mientras que la relación del Folklore con la Historia se la debemos a Nathan Wachtel, quien, además, utilizando los aportes de Jesús Lara, tuvo una entrada novedosa que llamó la atención sobre el tema y el método.⁷ Es Luis Millones quien, como dijimos en la primera parte, la analiza a la luz de la teoría interdisciplinaria y nos conduce por el camino de su interpretación como mecanismos y formas del poder del espectáculo, bien sea para el ordenamiento de la comunidad como para afirmar el poder local, refiriéndose a la representación de Carhuamayo. Algunos de los antecedentes de este trabajo los encontramos en Fermín Rivera y Enrique Gonzales, quienes hablan de las acuarelas de Martínez de Compañón y de Incas contra españoles en la fiesta patronal de Santa Ana de Tusi, también en Cerro de Pasco. De otro lado, hay esfuerzos de recopilación como los de Roger Ravines⁸ y Wilfredo Kapsoli⁹, quienes nos informan de textos y parlamentos que todavía no han sido analizados y que constan en nuestro libro *El retorno de los Incas*. A Manuel Burga se le debe el haberla estudiado desde la perspectiva de la antropología histórica moderna, al plantear que el fenómeno no se presenta como teatro sino como expresiones idílicas de un pasado concluyente y utópico pasadista. Para nosotros, es la representación festiva de la tradición oral, de una historia conjetural, justicialista católica que nace con Garcilaso en el que se ha idealizado la imagen del Inca, como elemento de contraste de sociedades contemporáneas, además que se constituyen en ella, por proyección colectiva, anhelos utopistas por el retorno del pasado glorificante.

La representación de Sapallanga, al estar asociada a la fiesta patronal, nos obliga a entenderla como rito festivo religioso, cuyas finalidades pueden variar o interactuar entre el exclusivo culto a la Virgen, al prestigio social, integración o desintegración de la comunidad, desahogo colectivo o nivelación de la riqueza.

Si separamos los elementos del drama en relación a los elementos del rito, obtenemos las siguientes constantes:

- a. En relación al contexto: Existe clara asociación entre agentes religiosos. Un del pasado, como era el Inca, intermediario divinizado entre Wiracochay y los hombres; y el otro contemporáneo, la Virgen, como patrona del pueblo:

Inca – Virgen

-
- 4 La folclorista Frances Gillmor estudió en México las fuentes aztecas (Gillmor, 1942, 1943 y 1983).
 - 5 Schaedel, 1952. La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta. En: *Cultura Peruana*: vol. XII, N° 53 (Lima) / reed. 1957. Escena).
 - 6 Balmori, 1955. La conquista de los españoles y el teatro indígena americano. Tucumán: Universidad de Tucumán.
 - 7 Wachtel, 1971. Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española. Madrid: Alianza Editorial.
 - 8 Ravines, Roger et all. "Dramas coloniales en el Perú actual". Lima, 1985.
 - 9 Kapsoli, Wilfredo. "La muerte del rey inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba". En: *Revista Tierradentro*.

ESPACIO COSMOGÓNICO

	PANTEÓN INCA	PANTEÓN CRISTIANO
<i>HANAN</i>	Wiracocha – Sol	Dios
<i>MEDIADOR CONTACTO (KAY)</i>	Inca	SANTOS (Virgen de Sapallanga)
<i>HURIN</i>	Hombres	Hombres

- b. En relación a los agentes del drama:
 - b.1. Representación dual opuesta: Atahualpa – Pizarro.
 - b.2. Intermediario en el mensaje: Sistema chamánico – Ucumali.
 - b.3. Oposición cosmogónica:

arriba	Litera	Inca
abajo	A pie	Pizarro

- c. En relación a la parafernalia:
 - c.1. "Biblia". Lógicas distintas:

Oral – Escrito

- c.2. Armas.

Poderío bélico español

- c.3. Símbolo religioso inca:

Inti – Sol = Quilla – Luna

- c.4. Muerte del Inca:

DEGOLLACIÓN

- d. En relación al mensaje:

- d.1. Historia ideal de lo inca.

Menosprecio y burla a lo español.

- d.2. Resultante económica: Inversión del b.3:

Lo Inca. Población de menor poder económico

Lo español. Los "mishtis", grupo de mayor poder económico.

- d.3. Salida: Baile general. Alianza.

4. El ideal histórico

Para entender la dimensión del drama es preciso recurrir a los datos etnohistóricos y compararlos con lo que arroje la etnografía. El primario proyecto unitario Inca logró que éste pudiese expandirse rápidamente integrando muchas etnias, etnias que mostraban un velado descontento ante la metrópoli cuzqueña. A la llegada de España, muchas se alían pensando revivir con nuevos poderes regionales. Sin embargo, el sistema colonial les demuestra otra situación: una catástrofe demográfica producto de una cruel explotación; el intento de una feudalización tardía, pues la centralización estatal había liquidado el desarrollo de un feudalismo clásico; el proceso de extirpación de idolatrías que agudiza la división entre sectores indígenas, unos –convertidos al cristianismo– denuncian a otros, que son sometidos a destierros y castigos, hecho que obliga a que muchos jefes étnicos se vean en el dilema de aferrarse a lo andino y perecer, como sus antepasados, o cristianizarse promoviendo la fiesta cristiana, dando viejos significados a nuevas formas religiosas.

Antes de la presencia hispana, los takis y huayllis fueron expresiones incas que se constituyeron en una suerte de mezcla de canto, baile, suntuosidad de vestuario, en medio de narración, y expresiones escénicas, acompañados de éxtasis de danza. Estas se expresaban en honor a sus dioses y sus señores, los cuales adquirirían niveles de dioses.



Foto 3: El Inca, en el imaginario andino es parte de la utopía pasadista

El proceso de catequización utilizó aquellas manifestaciones para animar las fiestas

católicas y como instrumento de la política religiosa; en la generalidad de los casos españoles cultos compusieron piezas populares para eliminar matices tradicionales con estas representaciones. Los pueblos andinos, cristalizando lo antiguo en lo nuevo, en un proceso sincrético, las hicieron suyas, no siempre comprendiendo que allí surgían los opuestos simbólicos. Hasta hoy podemos presenciar muchos cantos en quechua o aimara con melodía europea, o que en castellano sigan las escalas musicales andinas y que combinen sin fricción la del violín y arpa con pitos y flautas Incas; los bailes que remedan el minué con fondo de bombo prehispánico; danzas de hombre halcón ante un coro de princesas incas, justo antes de la llegada de Pizarro; campesinos vestidos de señores limeños del siglo XIX representando jocosamente (y conservando el drama muy en el fondo) a los monstruos de la era de las tinieblas. Muchas de esas “costumbres” se llevan a cabo en honor al santo Patrón del Pueblo.

La asociación religiosa de Apu-Virgen (Santo patrón) nos muestra que existe una paridad entre estas dos manifestaciones. En Sapallanga se considera que el principal baile para la Virgen es el Apu Inca, su ausencia es considerada una falta religiosa.

La población eleva esta danza a un nivel especial, equiparándola con el carácter religioso de la ocasión; adquiere en la fiesta una connotación sagrada. De acuerdo a crónicas y mitos andinos, el Inca es el mediador entre la deidad mayor, Wiracocha (personificada en Inti, Sol) y los hombres. El Inca, en tal sentido, ha de convertirse en una deidad intermedia. Si hacemos una analogía con el panteón cristiano veremos que el Santo es la deidad de contacto entre Dios y los hombres.

La caracterización antagónica corresponde a dos sistemas opuestos, lo andino (prehispánico) y lo occidental (hispano), por decirlo en términos planteados por la propia danza. Los valores y funciones que se les atribuyen coinciden con la simbología cosmogónica andina actual: lo alto y lo bajo, el hanan y el hurin, lo cálido y lo frío, lo masculino y lo femenino; la correspondencia de roles es notoria tanto en relación horizontal como vertical. Las funciones del Inca y las de la Virgen son similares, como la que cada uno de ellos mantiene en su propio sistema, en relación a sus elementos.

Los juicios que en Sapallanga se tienen, como el de “Si no se le saca en andas a la Virgen, ella nos castiga”. “Debe venerársele con Apu Inca” (Santo Patrón); o “al Inca”, motivan que antes del encuentro se le presente saludos. Lo hacen todas las comparsas. El Inca, como personaje de múltiple función, refleja una concepción religiosa peculiar en la estructura mental de los pobladores. Un informante indica:

Rosa Meza, de veintisiete años, natural de Sapallanga, sufrió de una enfermedad incurable, le pidió a la Virgen que la sanara y le prometió que cargaría sus andas todos los años. Poco a poco fue desapareciendo su mal y agradecida por este hecho salió de Coya en el Apu Inca¹⁰.

Ello demuestra que la fidelidad religiosa ante la Virgen, la traspola ante el Inca, a partir de la Danza del Inca, actitud que también se asume ante la Virgen. Existe la concepción que si no se presenta Apu Inca y se ejecuta los correspondientes saludos a éste, ese año estará

10 Informante. Isabel Espinoza Oguituka, Sapallanga, Huancayo: 1987.

plagado de catástrofes. El Inca asegura el culto a ambos dioses.

En este panorama, el papa Urbano VIII, en 1642, reduce las fiestas de precepto e incluye la de Santo Patrón, disposición que haría proliferar las actuaciones festivas, al punto que el virrey conde de Castellar decía, en 1647, que casi era feriado la mayor parte del año. Como consecuencia inesperada surgirán las cofradías y, en su seno como engendro híbrido colonial y popular, el sistema de cargos; así, la mayordomía recaerá en muchos jefes. Los curacas vivieron por siglos bajo una apariencia cristiana sin renunciar a su cultura ni su religión, más bien, insertando clandestinamente su antecesor rito y simbolismo al lado del impuesto. Paralelamente, el proyecto de reivindicación étnica había fracasado de modo continuo y recurrente, si por un lado los aliados wiracocha habían demostrado no ser dioses, por otro mostraron la hilaza colonialista. Para el s. XVII aparece una crítica al sistema colonial, se critica a los malos funcionarios y, con fuerza, se extiende la protesta al sistema de trabajo¹¹. Empero, también aparece la figura del extirpador.

En la suerte de la mentalidad colectiva aparece un fenómeno de revitalización de lo indígena. El interés de las festividades impuestas por los españoles es utilizado para la insurgencia del ideal histórico, ante lo cual los españoles utilizan las divisiones regionales, y acentúan la diferencia social de servidumbre a través de las fiestas. En Potosí, en 1603, se hacía representar a América como un salvaje semidesnudo en oposición a una África vestida con túnica y manto, ambos muy distantes de Europa, ricamente ataviada a la moda europea¹². En el Corpus Christi se representaba a esclavos y etnias nativas, diferenciadas con flechas. Como toda festividad, reproduce en determinado nivel el orden social: los siervos y esclavos precedían a los señores.

Si bien Toledo degolló a Túpac Amaru I con la finalidad de oponerse a cualquier intento de volver a lo Inca, sin embargo, al interior de las conciencias colectivas surgió una figura ideal del Inca y de, simbólicamente, su forma de muerte, coadyuvados por algunos cronistas. Se hablará del Inca Garcilaso, de Bartolomé de Las Casas y la "leyenda negra" de Guamán Poma, que como católico ortodoxo denuncia la dura servidumbre y rechaza la dominación inca, e idealiza la muerte de Atahualpa. La Tragedia del fin de Atahualpa es escenificada en la segunda mitad del siglo XVI.

Esta constante sugiere que ante los desencuentros evangelizadores y el sometimiento a partir de la cruz y la espada se ha levantado veladamente el sistema religioso primigenio. La noción mítica de los dioses que volverán ha devenido en el renacer de deidades menores. Es persistente el culto a wamanis, pakarinas o apachetas: las deidades, ya como santos patronos, se convierten en protectores de pueblo, y la muerte del Inca era el símbolo de la destrucción del orden universal para ser reestructurado ritualmente, era la muerte del hijo del Sol, suceso que tenía alcance cósmico, era una renovación tal como la consagración del cristianismo católico, a la cual da contenido en los Andes el hecho de ser Cristo hijo de María Virgen (identificada con los puntos altos de la geografía en que se asientan los apus). De otro lado, la capacidad andina "acomodó" nombres y cultos, para poder reestructurar, sin aparentes conflictos, un sistema religioso con otro.

11 Manuel Burga ha abandonado este tema, asumido en su obra inicial (1976) *Nacimiento de una utopía, muerte y resurrección de los Incas*.

12 Tord y Lazo. 1982. *Economía y sociedad en el Perú colonial*. En: *Historia del Perú*, t. IV. Lima: JMB.

5. Dualidad opuesta: Pizarro y Atahualpa

La constante de la dualidad Pizarro y Atahualpa tiene su base en los cambios rituales andinos. La fiesta patronal cristiana adquiere vitalidad, las festividades nativas se funden con las hispanas. Como dijimos, se utilizan sus ritos para acomodar el sistema de creencias, que emerge en nuevas expresiones. Surge la representación del Apu Inca, como corriente liberadora fundida a las fiestas de la Natividad de la Virgen. El recuerdo de la derrota sufrida en Cajamarca es fundante, se rememora, pero se le añade la imagen ideal, se convierte en historia ideal, y se representa con nueva significación. Su sola presentación es una crítica al sistema colonial. La identificación de lo Inca se plasma en su fastuosidad. Nicolás de Martínez Arzánz y Vela nos habla de una fiesta en Potosí fechada por él en 1555, en la que indica haberse representado ocho comedias, de las cuales la cuarta:

(...) fue la ruina del imperio Ingal: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahualpa: los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes de que le quitasen la vida: tiranía y lástimas que ejecutaron los españoles a los indios; la máquina de oro y plata que ofreció por que no le quitasen la vida y muerte que le dieron en Cajamarca (...) ¹³

El recuerdo de los incas en danzas de Pallas, Chimus y Coyas es persistente. Para 1713, los indios luego de la representación tiraban piedras con hondas y manos con tanto desahogo y atrevimiento que los españoles no se sentían seguros en esos días, porque a las finales “resultaban consecuencias funestas para algunos entre ellos”¹⁴. A esta época de revitalización se debe el surgimiento de bailes satíricos. El siglo XVIII marca encuentros rituales llevados a la pintura. El sentimiento de unidad en torno a valores ideales los expresa en el arte. El ideal de regreso del inca se refleja en la Danza del Apu Inca, reconstruye la sociedad pasada en una postura colonial, producto de un sistema de sometimiento y servidumbre, que había profundizado una sociedad desigual, los unos sobre los otros.

La parafernalia, objetos intermediarios de mensaje (como la “biblia”), son elementos simbólicos del primer desencuentro. Demuestran lógicas distintas: una sociedad andina que sienta sus bases en la oralidad, opuesta a la lógica escrita. Característica que nos invita a meditar que el Apu Inca sienta sus bases en la tradición oral, en el alma de la palabra que pierde esencia al ser trasladada a la frialdad convencional del papel.

La comunicación frustrada en Cajamarca es recreada en Sapallanga como el símbolo de rompimiento, pese a la presencia del traductor (Felipillo). El poderío bélico europeo del siglo XVI que en un primer momento transportó la idea de dioses de allende los mares, en Sapallanga, si bien aparecen compitiendo (espadas contra macanas y pectorales de tejidos) la pelea los pone al mismo nivel. No existe asombro ni espanto, como ocurrió en 1532. La desacralización de la imagen española se hace presente. Esta figura mental debe haberse configurado entrado el siglo XVI, ya confrontado con la insurgencia de Manco

13 Secriticasu HistoriadelavillaimperialdePotosíporserundocumentoredactadoenelsigloXVIIIyquehaya sesgado la información de los cronistas del siglo XVI.

14 Versión recogida por Tordy Lazo en obra citada; desafortunadamente dichos autores nocitan la fuente.



Foto 4: Los enfrentamiento de incas y españoles se dan tanto en el ámbito de un local cerrado (el Estadio municipal) como en sus principales calles

Inca, pues en la representación mueren muchos españoles. Los espacios son acompasados con aplausos a los Incas que dan muerte a los españoles. Una imagen compensada.

La muerte por degollación ha marcado el subconsciente colectivo, es una constante en esta representación: sabemos que Atahualpa no murió degollado. Esta representación está asociada a la concepción del renacer cíclico a través del rito de sangre a la Pachamama¹⁵, con el mito de Inkarrí, en este caso al poblador de Sapallanga no le interesa, si la percibe, la historia real.

Los ritos y los mitos, desarmen y reconstruyen conjuntos de acontecimientos... y los utilizan para armar esquemas estructurales en los que alternativamente sirven como fines y como medios¹⁶.

Y si relacionamos diacrónicamente este simbolismo podemos decir que lo que le da valor funcional al mito es el hecho de que el esquema descrito, para nuestro caso, es atemporal. Explica tanto el presente, el pasado, como el futuro, eso es Inkarrí: explica la aspiración ideal de un pasado inca, el presente de la esperanza del encuentro de sus partes debajo de la tierra y el futuro de regresión cíclica a un orden establecido con justeza, cuya base causal sea el Inca, terminado en una postura utópica. Como diría Mircea Eliade:

“El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe), mientras que el

15 El Chiaraje es la festividad de la muerte en el Cuzco, en el que la sangre riega a la Pachamama, fertilizándola.

16 Levi-Strauss, 1976. Mitológicas IV. El hombre desnudo. México: Siglo XXI.

acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones (lucha – enemigos)¹⁷.

La forma de la muerte invita a que haya una necesaria resurrección a la vez que ayuda a la fertilidad de la tierra. En Sapallanga conciben como que va a haber mejor producción, sin catástrofes.

El mensaje ideal de lo Inca es base de la estructura de la danza. La historia pasada se convierte en una alternativa. Esta conceptualización hace que surjan los ritos de inversión, aparezca un sueño de revancha, cuando tras el acto trágico en sí se pasa de la tristeza a la burla de los vencedores, a quienes fuera de los marcos de la danza se les convierte en perdedores. Sergio Quijada Jara, en 1950, encontró que la población denostaba en las calles a los “españoles”, persiguiéndolos con las aguas menores de sus urinarios.

17 Eliade, 1985: 46. El mito del eterno retorno. Barcelona: Emecé Editores.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Bartholomé. 1998. *De las costumbres y conversación de los indios del Perú. Memorial a Felipe II. 1588*. Madrid: Ediciones Polifemo. María del Carmen Martín Rubio, Juan José Villarias y Fermín del Pino (eds.).
- BALDOCEDA ESPINOZA, Ana. 1985. La degollación del Inca Atawallpa en Ámbar. En: *Crónica Cultural*: 5: 250: 2, jun, pp. IV-V (Lima).
- BALMORI, Hernando. 1955. La conquista de los españoles y el teatro indígena americano. Tucumán: Universidad de Tucumán.
- BARRIENTOS CASTILLO, José. 1941. *El Baile de la Conquista como elemento de investigación histórica; Tecum Umam*. Guatemala: Sánchez & Guisa, 235 p.
- BETANZOS, Juan Diez de. 1999. *Suma y narración de los Incas*. Cuzco: María del Carmen Martín Rubio (ed.). Universidad San Antonio Abad del Cuzco.
- BURGA DÍAZ, Juan Manuel. 1976. *De la encomienda a la hacienda capitalista*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 319 p.
- . 1988. *Nacimiento de una utopía, muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 428 p.
- CASTILLO, Víctor Abel del. Junio de 1999. "Aqha Raymi". En: *Santiago, rumbo al nuevo milenio*. Municipalidad de Santiago.
- CHÁVEZ DE PAZ, Darío. 1996. *El Apu Inca*. Lima: Centro Peruano de Estudios Folklóricos.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de. 1913. *Crónica del Perú*. Primera parte, en: *Historiadores primitivos de Indias*, II, Madrid: BAE, 26.
- COBO, Bernabé. 1964. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- ELIADE, Mircea. [1949] 1985. *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Emecé Editores.
- GILLMOR, Frances. 1942. Spanish text of three drames from mexican villages. *University of Arizona Bulletin*: 13: 4, pp. 1-83; *Humanities Bulletin*: 4 (Tucson).
- . 1943. The dance drames of mexican villages. *University of Arizona Bulletin*: 14: 2, pp. 1-28; *Humanities Bulletin*: 5 (Tucson).
- . 1983. Symbolic representation in mexican combat plays, en: *The power of symbols: masks and masquerade in the Americas*, Vancouver: University of British Columbia Press, N. Ross Crumrine y Marjorie Halpin (ed.), pp. 102-110.
- GONZALES CARRÉ, Enrique y FERMÍN RIVERA PINEDA. 1982. La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi. En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*: XI, N^{os} 1-2 (Lima).
- GUZMÁN PALOMINO, Luis. 1997. *Los Incas. Hurin contra Hanan, la guerra de panacas*. Lima: Edic. Pachamama.
- HUSSON, Jean-Philippe. 1998. En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del estado neo-inca de Vilcabamba. En: *Nuevos Comentarios*: (Lima: Universidad Inca Garcilaso Vega).
- KAPSOLI, Wilfredo. 1985. La muerte de rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba. *Tierradentro*: N^o 1 (Lima).
- LEVI-STRAUSS. Claude. 1976. Mitológicas IV. El hombre desnudo. México: Siglo XXI.

- LEÓN PORTILLA, Miguel. 1964. *El reverso de la conquista (relaciones de aztecas, mayas e incas)*. México: Joaquín Moritz.
- MENESES, Teodoro L. 1957. Apu Inca Atawallpaman (elegía quechua de autor cuzqueño anónimo). Lima: UNMSM, Instituto de Filología, 39 p.
- . 1987. La muerte de Atahualpa. *Drama quechua de autor anónimo*. Lima: UNMSM.
- MILLONES, Luis. 1999. Desfiles indígenas de la colonia. *Cuadernos Arguedianos*: N° 2, mayo (Lima: Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas).
- MOLINA, Cristóbal. El Cuzqueño. 1959. *Relación de las fábulas y ritos*. Madrid: BAE.
- RAVINES, Roger y otros. 1985. *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- SCHAEDEL, Richard. 1952. La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta. En: *Cultura Peruana*: vol. XII, N° 53 (Lima) / reed. 1957. *Escena*).
- TORD, Javier y Carlos LAZO. 1982. Economía y sociedad en el Perú colonial. En: *Historia del Perú*, t. IV. Lima: JMB.
- VILCAPOMA, José Carlos. 1998. Los danzantes de tijeras de Parinacochas. En: *Rito y culto en Ayacucho*. Ósaka: National Geographic Society.
- . 2000. El retorno de los héroes, *En defensa del Patrimonio Cultural*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- WACHTEL, Nathan. 1971. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española*. Madrid: Alianza Editorial.