

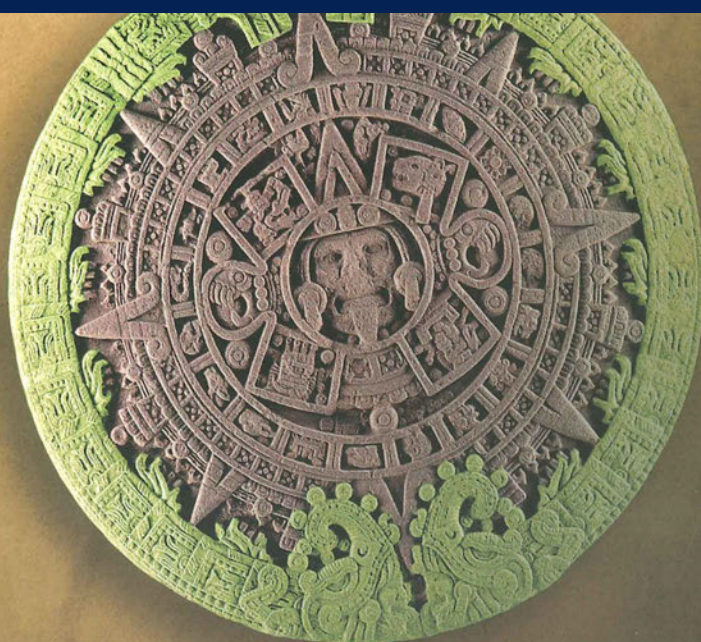
Jean-Philippe Husson (editor)

Entre tradición e innovación

CINCO SIGLOS DE LITERATURA AMERINDIA

Actas del simposio «Fondo autóctono y aportes europeos
en las literaturas amerindias. Aspectos metodológicos y filológicos»
(50.º Congreso Internacional de Americanistas. Varsovia, julio de 2000)

Capítulo 8



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2005

Entre tradición e innovación. Cinco siglos de literatura amerindia
Primera edición, julio de 2005
Tiraje: 500 ejemplares

© Jean-Philippe Husson (ed.), 2005

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005
Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú
Teléfonos: (51 1) 330-7410; 330-7411
Fax: (51 1) 330-7405
Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe
Portal URL: www.pucp.edu.pe/publicaciones/fondo_ed/

Diseño de portada: Edgard Thays
Diagramación de interiores: Aída Nagata

*Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o
parcialmente, sin permiso expreso de los editores.*

ISBN 9972-42-714-5

Hecho el depósito legal 2005-4492 en la Biblioteca Nacional del Perú

Impreso en el Perú – Printed in Peru

Cambiar para permanecer fiel a la tradición: la hibridación literaria en quechua y su evolución desde el siglo XVIII hasta nuestros días

JEAN-PHILIPPE HUSSON

¿QUÉ ES UNA «OBRA HÍBRIDA»?

Si bien las huellas de la influencia europea se observan en muchos textos quechuas antiguos y de autores indígenas, a menudo su presencia carece de significación desde el punto de vista literario —tal es el caso de la mayoría de los préstamos léxicos, por ejemplo los que figuran en ciertos poemas transcritos por Guaman Poma de Ayala— y, por consiguiente, no pone en tela de juicio la relación que vincula dichos textos con la tradición autóctona.

Al lado de este tipo de obras encontramos otras, de índole poética o dramática que, pese a su composición en quechua, ostentan todos los rasgos constitutivos de un género hispano, como el auto sacramental o la comedia. En este trabajo no consideraremos ninguna de estas dos categorías sino una tercera, que presenta la particularidad de ocupar una posición intermedia. En efecto, las obras que le pertenecen incluyen elementos característicos de las dos primeras clases, mezclados en una proporción tal que hace imposible la clasificación dentro de una tradición definida, sea indígena o española. Semejantes obras, que denominaremos «híbridas» por la heterogeneidad que les es consustancial, son lógicamente las que oponen la mayor resistencia al análisis literario y las que plantean los problemas teóricos más arduos. En este estudio abordaremos tres; todos, creemos, de notable interés:

- La coexistencia de rasgos de origen europeo y autóctono en una obra implica que la supervivencia de los últimos haya sido selectiva: algunos sobrevivieron

a la par que los otros desaparecieron, y dejaron un espacio libre para la introducción de rasgos españoles. En estas condiciones, surge una pregunta: ¿suele operarse en forma fortuita la selección, o responde a criterios precisos?

- En la hipótesis en la que la sustitución de determinados elementos indígenas por otros de origen hispano no se debe a la casualidad, se plantea un nuevo problema acerca de los criterios que la determinan: ¿estos se mantuvieron estables a lo largo de los siglos, o, por el contrario, cambiaron?
- Por fin, en la última eventualidad, es decir, la variabilidad en el tiempo de la distribución entre rasgos de origen autóctono y español, ¿cuál fue el sentido de la evolución y cuáles sus móviles?

Antes de empezar a contestar a estas tres preguntas, nos parecen oportunas algunas precisiones sobre la noción misma de obra híbrida. Hemos escogido el epíteto, recurriendo en esta ocasión al léxico de las ciencias de la naturaleza, porque nos parecía expresar adecuadamente la fusión de elementos profundamente disímiles. Pero la dificultad del estudio de tales obras no se origina solo en su heterogeneidad: reside ante todo en que, entre los elementos coexistentes, los hay que por lo general son perfectamente identificados —los de origen europeo— mientras que no existe consenso entre los investigadores sobre los otros —podríamos llamarlos provisionalmente los «no manifiestamente europeos»— y su posible relación con una tradición prehispánica. Esta constatación plantea un serio problema metodológico, ya que el tema del presente trabajo implica la existencia de una literatura quechua prehispánica y que por lo menos una parte de sus rasgos distintivos se mantuvieran en tiempos coloniales y eventualmente republicanos. De lo contrario, la cuestión que nos proponemos tratar carecería de sentido: sencillamente, no habría obras híbridas.

Debido a la ausencia de toda huella escrita que fuera anterior a la conquista, no tenemos ninguna prueba irrefutable de la existencia de una literatura prehispánica, lo que puede dar la impresión de que el problema es insoluble.

En realidad, creemos que existe una forma de superar la dificultad que acabamos de señalar. En efecto, si llegamos a la convicción de que los procedimientos constitutivos de determinadas obras en quechua son totalmente ajenos a la literatura española, sea la que fuere la época considerada —para ser válido, el método supone una exigencia de exhaustividad—, estaremos en el derecho de imputarlos a una tradición literaria de origen prehispánico. Esta búsqueda, claro, debe ser emprendida género por género: en los textos poéticos nos centraremos en los procedimientos estilísticos; en las obras teatrales, en los de índole dramática, etcétera.

Lo importante es que no se les den a los distintos géneros definiciones restrictivas que los asimilarían con sus homólogos europeos y que, por ende,

arruinarían toda posibilidad de descubrir en ellos rasgos originales. Así, evitaremos definir la poesía como una forma de expresión literaria basada en la rima, el cómputo silábico o el ritmo, vale decir, los procedimientos típicos del arte poético de origen europeo. A estas características preferiremos otra, mucho más general, que consiste en representar el nivel máximo de elaboración estética; el nivel mínimo está encarnado por la prosa administrativa o científica, y los eslabones intermedios por los distintos grados de sofisticación de la prosa literaria. Asimismo, prescindiendo de cualquier criterio relativo a las imposiciones temporales y espaciales, o a la composición formal de la obra, tanto desde el punto de vista de sus propiedades métricas como de su estructura —en particular la eventual división en partes tales como actos y jornadas o escenas—, definiremos sencillamente el teatro como la escenificación de situaciones dramáticas creadas por la interacción de protagonistas que dialogan ante el público.

De acuerdo con lo expuesto más arriba, entre las obras literarias en quechua que satisfacen las definiciones que acabamos de proponer, procuraremos identificar las que no se inspiren en la literatura española. Así formulado, el problema recibe respuestas diversas, según el género al que estemos atendiendo. Las exponaremos sucintamente, refiriéndonos a trabajos anteriores.

En uno de estos trabajos centramos nuestra atención en los textos que el cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala presenta en su obra como transcripciones de «cantos», «bailes», «danzas», etcétera (Husson 1985).¹ La elección de estos se debía a las aspiraciones estéticas que visiblemente presidieron su composición, pero también a la ausencia en ellos de los procedimientos característicos de la poesía española.

Del análisis formal de dichos textos se colige que todos presentan, aunque con notables diferencias de nivel, un grado de elaboración estilística tal que su pertenencia al arte poético no admite discusión. También, en todos, esta elaboración estriba fundamentalmente en el mismo procedimiento, que consiste en una estructuración del discurso en enunciados paralelos, vale decir, una composición en pares de secuencias conexas que poseen una estrecha semejanza de forma y de contenido. En efecto, las secuencias afines ostentan sistemáticamente las dos características siguientes: en primer lugar, están construidas según una misma estructura sintáctica, de modo que a cada vocablo de una corresponde un vocablo homólogo en la otra; en segundo lugar, cuando difieren «los hay que son idénticos», los términos homólogos, además de pertenecer a la misma categoría

1. Una fracción notable de estos textos figura en el capítulo titulado «Fiestas, pascuas y danzas taqués...» de la crónica de Guaman Poma (1936 [1615]: 315-328).

gramatical —simple consecuencia de la identidad de estructura sintáctica—, siempre presentan cierta afinidad semántica. Muy ilustrativo del segundo punto es el dístico citado a continuación,² que extrajimos de un *harawi*:

<i>Chay asiq nawif[y]kita yuyarispa utinipuni,</i>	Al pensar en tus ojos risueños, me quedo atónito
<i>Chay pukllaq nawif[y]kita yuyarispa unquyman chayani.</i>	Al pensar en tus ojos juguetones, caigo enfermo.

(Guaman Poma 1936 [1615]: 317)

En este dístico hallamos dos pares de términos o expresiones que son homólogos sin ser idénticos. Los constituyentes del primero están formados a partir de las raíces verbales *asi-* (*reír*) y *puklla-* (*jugar*); los del segundo, a partir de *uti-* (*quedarse atónito*) y *unquyman chaya-* (*caer enfermo*). Los verbos que integran cada par pertenecen al mismo campo semántico, el de la alegría en un caso, el del malestar en el otro. Los dos versos citados no representan, claro, todas las posibilidades de vinculación entre los términos homólogos: en otros ejemplos encontraríamos también sinónimos, separados o no por una diferencia de origen dialectal, o parasinónimos. Lo esencial es que dicha vinculación siempre reviste un carácter semántico. Teniendo en cuenta este rasgo fundamental, recurriremos al vocablo de *doblete semántico* para designar dos términos homólogos, si son distintos, y al de *paralelismo semántico* para el procedimiento estilístico que acabamos de describir.

La estructuración del discurso en enunciados paralelos tiene la propiedad de situar dicho discurso a una distancia máxima de la expresión espontánea y, por ende, satisface la condición por la cual hemos definido el lenguaje poético. Es pues comprensible que su difusión no se limite a los textos de danzas recogidos por Guaman Poma y transcritos por él en su crónica. Ciñéndonos a la literatura quechua, la encontramos en varias colecciones de cantos sagrados y canciones profanas, características de la época colonial pero también contemporánea. De la poesía sagrada son representativos los textos de oraciones que figuran en las actas de los procesos de idolatrías organizados hacia 1650 en la región de Cajatambo (actualmente situada en el norte del departamento de Lima y sur de Áncash).³ De

-
2. Hemos transcrito los poemas de Guaman Poma en un sistema de notación que refleja las características fonológicas del habla quechua usado por el cronista. Las traducciones son nuestras. En lo que a los textos de otros autores respecta, en la mayoría de los casos hemos reproducido la ortografía de la fuente consultada, limitándonos a señalar entre corchetes las correcciones que nos parecían indispensables. Cuando la traducción es nuestra, lo indicamos. En el caso contrario, reproducimos la traducción del editor de dicha fuente.
 3. Nos basamos en la transcripción y el comentario que César Itier realizó de estos textos (Itier 1992).

la profana lo son las diversas antologías de la canción popular quechua que fueron publicadas a lo largo del siglo XX, especialmente la de los hermanos Montoya (1987). Pero el paralelismo semántico no es propio de la cultura quechua, ya que es el procedimiento de base de muchas poesías tradicionales, como por ejemplo la de los mayas y, apartándonos del mundo amerindio, la rusa, fino-ucriana, turca, mongólica, hebrea o china.

En cambio, el paralelismo semántico, si bien no es totalmente ajeno al arte poético español, solo tiene en él una importancia marginal,⁴ lo que nos faculta para considerar las obras referidas en el párrafo anterior como las herederas más o menos lejanas de una tradición poética andina de origen prehispánico. A esta atribuiremos por marca distintiva la estructuración del discurso en pares de enunciados paralelos, completada por varios procedimientos de menor relevancia, aunque muy característicos, como el empleo de un registro léxico específico o la presencia de morfemas gramaticales que, en los textos poéticos, dejan de revestir su contenido semántico habitual (citaremos el de primera persona posesora *-y* y el interrogativo-negativo *-chu*) para adquirir un valor de énfasis.

En el ámbito teatral, al lado de obras que resultan de la transposición al quechua de géneros típicos del arte dramático hispano como el auto sacramental (*El hijo pródigo* y *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, ambos de Juan de Espinosa Medrano) o la comedia (*El pobre más rico*, de Gabriel Centeno de Osma; *Uska Pawqar* y *Ollantay*, de autores desconocidos),⁵ encontramos otras que no cuadran con dichos géneros. Tales son las piezas que, por presentar características formales

-
4. Si nos atenemos a cierta poesía popular española, es innegable que antes de que se impusieran las reglas métricas hoy vigentes, el arte poético de la Península no desconocía del todo la estructuración en enunciados paralelos. Citaremos la canción popular que Lope de Vega incluyó en su comedia *El caballero de Olmedo* como aviso anónimo destinado al infeliz héroe de la obra: «Sombras le avisaron / que no saliese, / y le aconsejaron / que no se fuese / el caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» (Lope de Vega 1991: 161). Ninguna diferencia esencial separa la composición de esta canción de la que rige los poemas quechuas de Guaman Poma: como estos, aquella posee pares de secuencias paralelas y dobles cuyos componentes presentan una afinidad semántica (avisar / aconsejar; salir / ir; gala / flor; Medina / Olmedo). Esta constatación podría llevarnos a imaginar que el paralelismo semántico quechua sería la transposición de una tradición literaria de origen español. Pero nos obliga a descartar esta hipótesis la ausencia de todo rastro de estructuras duales en dos clases de obras: primero, la poesía hispanoamericana en general, de cualquier región y de cualquier época; segundo, los textos en quechua más influidos por la literatura española. Cuando los autores de tales textos quisieron darles una forma poética, recurrieron sistemáticamente a la rima o asonancia y al cómputo silábico.
5. En el caso de *Ollantay*, pese a las características formales de este drama que coinciden con las de una comedia, otros rasgos, como el tema del castigo consecutivo a la transgresión de una prohibición sexual, abogan por un lejano origen prehispánico seguido por una reelaboración radical.

comunes y una notable homogeneidad temática, definimos como los componentes de un mismo ciclo dramático: el de la muerte de Atahualpa.

Pertenecen a dicho ciclo las versiones de la muerte del Inca que se transmiten por medio de cuadernos manuscritos —suelen llamarse cuadernos de ensayos— en el seno de las comunidades campesinas y que se escenifican cada año en ellas con ocasión de las fiestas patronales. Cabe notar que los que encarnan a los protagonistas del drama no son actores profesionales sino los propios miembros de la comunidad, dirigidos por un ensayador. Llama la atención la ubicación geográfica de este tipo de espectáculos: su difusión no cubre el área andina en su totalidad, sino dos zonas separadas por aproximadamente mil kilómetros, la primera situada en el Perú norcentral (departamentos de Lima, Áncash, La Libertad, Cajamarca, Huánuco, Pasco y Junín) y la segunda en el suroeste de Bolivia (departamentos de Cochabamba, Oruro y Potosí). Prescindiendo de una serie de creaciones recientes desprovistas de vinculaciones formales con la tradición,⁶ es manifiesto el abismo que separa las obras que acabamos de definir de las que mencionamos más arriba como representativas del arte dramático español: en aquellas, a diferencia de estas, no figuran los rasgos generales del teatro del Siglo de Oro, como la versificación o la estructuración en actos o jornadas. Tampoco aparecen las marcas propias de los distintos subgéneros del teatro áureo como, por ejemplo, en el caso de la comedia, los personajes tipificados (el gracioso, la pareja emblemática formada por el galán y la dama) o la presencia de una intriga secundaria de índole sentimental.

A la inversa, no hallamos en la tradición teatral española, salvo en forma marginal, las características estilísticas y dramáticas de las versiones de la muerte del Inca. En estas, por ejemplo, abundan las construcciones paralelas basadas en el uso de dobles semánticos, aunque en una escala menor que en los textos quechuas propiamente poéticos. Otro rasgo de difusión general en el ciclo de Atahualpa es la presencia durante toda la escenificación de un coro femenino. Conocidas con el nombre de *pallas* en el Perú y de *ñust'as* en Bolivia, las coristas, además de cumplir una evidente función musical y coreográfica, desempeñan también un papel dramático esencial, ora implicándose directamente en la acción, ora elevándose encima de los protagonistas del drama para expresar una mirada exterior. Lo importante es que tanto en el primero de estos roles como en el último, el coro aparece plenamente integrado en el bando incaico: traduce las angustias de los súbditos de Atahualpa del mismo modo que el coro antiguo,

6. Un ejemplo típico de tales creaciones recientes es la versión de Carhuamayo (departamento de Junín, Perú) a la que Luis Millones dedicó dos libros (1988 y 1992).

encarnación de la ciudad, profetizaba las repercusiones de los acontecimientos escenificados sobre la vida de esta.

Entre las características dramáticas que distinguen las versiones del ciclo del Inca del teatro hispano, citaremos también la presencia de escenas repetitivas, en las que personajes diversos se suceden con palabras y actitudes parecidas. En la obra de Chayanta, recogida y publicada por Jesús Lara (1957),⁷ son ejemplos típicos de este procedimiento las tentativas reiteradas de los familiares de Atahualpa para despertar al sumo sacerdote Waylla Wisa, quien se ha sumido en el sueño para atraer visiones; o los episodios que muestran a los mismos dignatarios incaicos, uno tras otro, pero con igual falta de éxito, esforzándose por descifrar el mensaje remitido por los españoles. En cada caso, la sucesión de los protagonistas sigue un orden codificado.

Por fin, son también ajenos a la tradición dramática española varios procedimientos que obedecen a una voluntad de formalización y ritualización de los diálogos. Uno de ellos, que ilustraremos al final del presente trabajo con un ejemplo particularmente significativo, consiste en introducir cada intercambio entre el Inca y un dignatario suyo mediante un complejo protocolo de convocación. Distinto en su forma pero revelador de la misma intención es el empleo de las fórmulas de cortesía. En la versión ya citada de Chayanta, estas son sistemáticas entre los protagonistas indígenas. Notamos además que su contenido responde a un código preciso en el que intervienen varios factores como la calidad (título o función) del destinatario y la relación de parentesco que lo une con el hablante.

A partir de las características estilísticas y sobre todo dramáticas que acabamos de exponer, pero también de consideraciones lingüísticas, históricas y etnográficas, inferimos de nuestro análisis comparativo de los dramas del ciclo de Atahualpa que las versiones peruanas y bolivianas son las dos ramas actuales de una misma tradición, que se origina en el arte dramático prehispánico.⁸

En resumidas cuentas, los poemas quechuas transcritos por Guaman Poma de Ayala, los rezos paganos recogidos en la región de Cajatambo a favor de los procesos de idolatrías, una fracción notable de la canción quechua tradicional de hoy y la mayoría de los dramas de la muerte de Atahualpa son los herederos de una tradición literaria de origen prehispánico, poética en los tres primeros ejemplos, dramática en el cuarto. Nos parece importante insistir en que a ninguna de las obras mencionadas —ni siquiera los poemas de Guaman Poma o los rezos de

7. Por nuestra parte, acabamos de publicar una edición crítica trilingüe (Husson 2001).

8. El estudio comparativo de las versiones de la muerte del Inca constituyó el tema de nuestra tesis de doctorado de estado, defendida en enero de 1997 (Husson 1997a). Un resumen metodológico fue publicado en la revista *Histórica* (Husson 1997b: 53-91).

Cajatambo, que podemos suponer poco distintos de sus modelos originales— le cabe el calificativo de prehispánico, por la sencilla razón de que este término solo podría ser empleado propiamente en el caso de composiciones anteriores a la llegada de los españoles al Perú y que todas las culturas andinas de aquella época eran ágrafas. Pero si carece de pertinencia la noción de texto prehispánico, en cambio nos parece pertinente el concepto de tradición literaria de origen prehispánico. Este supone cierta continuidad materializada por la presencia de los rasgos estilísticos o dramáticos que hemos presentado en las páginas anteriores, pero no excluye ninguna posibilidad de evolución. Añadiremos que cuando se manifiestan evoluciones, estas no necesariamente resultan de la influencia de la cultura hispánica: junto con este factor—el de mayor peso, sin duda— no debemos descartar la eventualidad de transformaciones endógenas.

Las consideraciones que hemos desarrollado hasta ahora obedecen a un solo motivo: establecer, de la manera más precisa posible, el objeto de nuestro estudio. Definiremos pues las obras híbridas en quechua como las que presentan rasgos característicos de una tradición de origen prehispánico, pero compenetrados de tal forma con rasgos de origen hispano que, globalmente, ya no sea sostenible la pertenencia a dicha tradición. A continuación consideraremos las obras de esta clase en dos épocas distintas: la del surgimiento de los primeros fenómenos de hibridación literaria—esto es, el último siglo de dominación colonial— y la época contemporánea.

LA HIBRIDACIÓN LITERARIA A FINALES DE LA ÉPOCA COLONIAL: *MANCHAY PUYTU*, LOS POEMAS DE JUAN HUALPARRIMACHI Y LA *ELEGÍA ANÓNIMA A ATAHUALPA*

Famoso es el nombre de *Manchay Puytu*, título de uno de los poemas más profundos y bellos de la literatura quechua. En realidad, este título no designa una composición poética única sino más bien una serie de composiciones, todas anónimas, que son variantes de la misma obra aunque las diferencias son a veces considerables. Según nos refiere el escritor boliviano Jesús Lara, la versión más cercana al original databa de postrimerías del siglo XVIII y pertenecía al aficionado Ismael Vásquez, compatriota suyo (Lara 1969: 134-135). El propio Lara, quien tuvo acceso a la colección Vásquez, publicó dicha versión en 1922 en *El Republicano* de Cochabamba (Lara 1947: 131), poco antes de que Teófilo Vargas la hiciera conocer a su vez, pero añadiendo la partitura, en *Aires nacionales de Bolivia* (Vargas 1928: 1-3). Del original no sabemos nada; solo podemos situarlo en la segunda mitad del siglo XVIII, sin más precisión.

El poema está compuesto de seis estrofas de ocho versos construidas según un patrón idéntico. Este rige tanto la rima, que en cada octava se conforma con el canon ABABCCDD, como el cómputo silábico, ya que los componentes del dístico CC son invariablemente hexasílabos y los versos restantes octosílabos. Hay que admitir que este tipo de versificación no cuadra exactamente con ninguna forma métrica española catalogada. Por ejemplo, las estrofas no son octavas reales, ni octavas italianas, ni tampoco octavillas (Quilis 1973: 106-108). Con todo, la vinculación con la poesía española nos parece indiscutible, razón por la cual es imposible clasificar *Manchay Puytu* dentro de la tradición poética de origen prehispánico.

Sentado esto, el poema menos aún puede pertenecer a la literatura quechua de origen hispano. En lo que a la forma respecta, las imposiciones de la rima y del cómputo silábico no se tradujeron por la eliminación total de los procedimientos estilísticos autóctonos, según se desprende de los siguientes ejemplos de construcciones paralelas:

Purisqán pallani,
Llanthunta mask'ani.
(Lara 1969: 229)

Voy recogiendo [las huellas de] sus pasos,
Voy buscando su sombra.

Ñoqalla munakusqayki,
iSapallay wallukusqayki!
(Lara 1969: 230)

Solo yo he de amarte,
Únicamente yo he de quererte.⁹

Si su forma no nos autoriza para caracterizar *Manchay Puytu* como un texto totalmente hispánico, su tema nos prohíbe terminantemente que le apliquemos semejante definición. El poema evoca los sufrimientos de un sacerdote de Potosí quien, de regreso a la Villa Imperial después de haber viajado a Lima para cumplir una orden arzobispal, se entera de la muerte de su sirvienta indígena, con la que convivía. Desesperado por la pérdida de esta mujer a la que amaba tiernamente, el héroe acude cada noche al cementerio para dar rienda suelta a su desconsuelo ante la tumba de su compañera. Una vez, movido por la vana esperanza de que al abrazar a su amante pueda devolverle la vida, se pone a desenterrarla. Desengañado, no quiere sepultarla de nuevo sin llevarse un recuerdo de ella. Habiendo recogido una tibia y fabricado con ella una quena o flauta, el infeliz cura termina su vida expresando su penar en músicas fúnebres. En esta triste conclusión reside la explicación del título, el cual, en propio, designa cierta clase

9. Las traducciones son nuestras.

de flauta que se toca dentro de un cántaro de arcilla o *puytu* provisto de dos aberturas laterales por donde pasan las manos del músico. Así accionado, el instrumento emite un sonido particularmente lúgubre que llena de espanto (tal es el sentido de la raíz verbal *mancha-*) a los que lo oyen.

Creemos innecesario hacer hincapié en que el argumento de este poema musical, tal como acabamos de resumirlo, infringe los fundamentos y los tabúes más inviolables del cristianismo, particularmente uno —en comparación, la transgresión del celibato de los sacerdotes resulta de mucho menor consecuencia—,¹⁰ que es la incomunicabilidad absoluta entre el mundo de los vivos y de los muertos. Al contrario, en la sociedad prehispánica no solo ninguna frontera impermeable separaba los dos mundos, sino que la comunicación entre ellos se operaba periódicamente mediante diversos actos rituales. El más conocido de ellos consistía en llevar en andas, en una especie de procesión, a las momias de los soberanos incaicos. En estas condiciones, no es de extrañar que, si nos atenemos a una de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, el poema musical haya sido el blanco de severas prohibiciones del clero colonial (Palma 1984: t.º 2: 289).¹¹

También nos parecen abogar en pro de cierta vinculación con la poesía autóctona las semejanzas que unen *Manchay Puytu* con varios poemas recogidos por Guaman Poma. Uno de estos, de indudable origen prehispánico, evoca explícitamente la transformación de un hueso humano en flauta:

Awqap umanwan upyasun,
Kirunta wallqarisun,
Tullunwan pinkullusun,
Qaranpi tinyakusun, takikusun.

Beberemos en el cráneo del enemigo,
De sus dientes haremos collares,
De sus huesos haremos flautas,
De su piel haremos un tambor, cantaremos
y bailaremos

(Guaman Poma 1936 [1615]: 314)

Entre los poemas quechuas transcritos por Guaman Poma, los de tipo *harawi* también manifiestan notables afinidades con *Manchay Puytu*. En efecto, los dos

10. Testimonios diversos nos inducen a pensar que tal comportamiento no era excepcional en el Perú colonial, particularmente por parte de los sacerdotes cuyo ministerio se efectuaba en las parroquias andinas de población exclusivamente indígena. Uno de estos testimonios es el del ingeniero militar francés Amédée Frézier quien, pese a la brevedad de su estancia —cumplió de 1714 a 1716 una misión de información en las zonas litorales de Perú y Chile— fue un observador sagaz de la sociedad colonial peruana (Frézier 1995: 253).

11. Este relato figura en la cuarta serie y está titulado «El Manchay-Puito». Según el autor, una excomunicación mayor fue formulada contra los que cantasen el *Manchay Puytu* o sencillamente tocasen la quena dentro de un cántaro.

de mayor valor literario giran, como este, alrededor de la ausencia insoportable del ser amado y describen las perturbaciones provocadas por la separación en el estado psíquico y físico del héroe. Llama particularmente nuestra atención por su asombrosa modernidad el carácter netamente patológico de dicho estado. En un dístico ya citado, los sufrimientos del amor imposible desembocan en la estupefacción (*uti-*) y la languidez (*unquyman chaya-*):

<i>Chay asiq nawiy]kita yuyaripa</i>	Al pensar en tus ojos risueños, me
<i>utinipuni,</i>	quedo atónito,
<i>Chay pukllaq nawiy]kita yuyaripa</i>	Al pensar en tu ojos juguetones, caigo
<i>unquyman chayani.</i>	enfermo

(Guaman Poma 1936 [1615]: 317)

El terceto citado a continuación, que extrajimos de otro *harawi* recogido por Guaman Poma, es más significativo aún:

<i>Mananam pachapas chisiyanchu,</i>	Ya no viene el atardecer
<i>Tuta rikcharipti]ypas,</i>	Y cuando me despierto de noche,
<i>Mananataqmi pacha paqarinchu</i>	Ya no se levanta el día.

(Guaman Poma 1936 [1615]: 319)

Este terceto puede ser interpretado como la evocación de los efectos del cautiverio al que alude el final del poema. En la oscuridad de su celda, el penado —el cual, según podemos imaginar, pagó de este modo una pasión por una mujer cuyo rango excedía el suyo— pierde toda noción de día y noche. Sin embargo, en el momento en que se formula la queja, todavía no se sabe que su autor está detenido, lo que abre paso a una interpretación alternativa —digna de notar es esta posibilidad de doble lectura, concreta y metafórica— basada en la turbación de un alma presa de la pasión. Consumido de dolor, el infortunado no halla alivio en el sueño; horas interminables pasan antes de que logre dormirse; apenas se ha dormido, se despierta y le parece que el día nunca vendrá.

No cabe duda de que, al traducir tales sentimientos, el poema de Guaman Poma es representativo de sus raíces prehispánicas. Ahora bien: al desgraciado sacerdote potosino, quien se expresa en *Manchay Puytu*, el amor perdido le inspira los mismos delirios:

<i>¿Kikin pay llanthuykuwanchu,</i>	¿Es ella misma quien me cubre con su sombra,
<i>Waqayníypaj ayphullanchu?</i>	O serán mis lágrimas que todo lo opacan?
<i>M[fo]sqochakús much'aykuni,</i>	En mi sueño la beso,
<i>iT'ukuni chay, rimaykuwan!</i>	Me pierdo en mis pensamientos; ime está hablando!

iMuspani ichás, pay rikuni!
K'anchásqaj phawaykamuwán.
 (Lara 1969: 229)¹²

Quizás esté yo delirando; ¡la veo!
 Aureolada de luz vuela hasta mí.

En definitiva, la evidente afinidad formal de *Manchay Puytu* con las reglas del arte poético español nos obliga a descartar la hipótesis de una continuidad con la tradición poética autóctona y, al mismo tiempo, su contenido ajeno a la cultura europea no permite clasificarlo en la poesía hispana. Según lo anunciamos en nuestra introducción, recurriremos a la noción de objeto literario híbrido para definir el poema. Pero *Manchay Puytu* no es un caso aislado: la caracterización que acabamos de atribuirle nos parece que puede aplicarse también a otras obras poéticas en quechua, entre las cuales destacaremos, tanto por su calidad estética como por la intensa emoción que se desprende de ella, la de Juan Hualparrimachi Mayta.

Hualparrimachi era un joven indígena altopereano que cayó a los veintiún años en las guerras de la Independencia, nos refiere Jesús Lara en una biografía expurgada de una serie de noticias inverosímiles que circulaban sobre el poeta —la tradición no dudaba en imputarle por abuelo nada menos que al rey Carlos III—, pero donde ciertos datos, al parecer, remiten más al retrato de un héroe romántico que a un escritor de carne y hueso (Lara 1969: 135-141). De hecho, sabemos muy poco a ciencia cierta sobre la vida de Hualparrimachi y menos aún sobre la génesis de su obra, compuesta de doce poemas. Estos fueron recogidos por un aficionado boliviano, José Armando Méndez, quien heredó de un antepasado suyo varios textos autógrafos del poeta y completó la colección basándose en la tradición (Lara 1969: 139-140), antes de que su compatriota Jesús Lara publicara el conjunto en sus antologías.

Los doce poemas —once tienen el amor por tema, y el último es un homenaje a la madre del poeta— difieren bastante por sus características métricas, aunque todos están regidos por un cómputo silábico preciso. A este respecto, se observa que los versos de predilección de Hualparrimachi son los pentasílabos y octosílabos. Las demás diferencias atañen esencialmente a la presencia o ausencia de rima, al número de estrofas y a la cantidad de versos en cada una de ellas. La variación de estos factores da lugar a formas poéticas diversas. Unas están marcadas por una notable libertad de construcción, como por ejemplo «Kacharpari» («Despedida»), poema compuesto de pentasílabos que en su mayoría no riman; en esta pieza se mezclan, al parecer sin seguir regla definida, estrofas de cuatro y

12. La traducción es nuestra.

seis versos (Lara 1969: 232-234). Otros poemas, al revés, respetan patrones estrictos. A esta categoría pertenece «Imaynallatan taiman» («¿Cómo pudiera hacer?»), cuyos octosílabos terminan invariablemente, en cada uno de los seis cuartetos, con los morfemas o grupos morfemáticos siguientes: *-yman* para el primer verso, *-ykita* para el segundo, *-spa* para el tercero y *-chiyta* para el cuarto (Lara 1969: 232).¹³ En definitiva, no puede haber duda en que, considerados globalmente, los poemas de Huallparrimachi se relacionan fundamentalmente con la poesía de origen europeo por sus características métricas.

Empero, el examen del contenido desemboca en una conclusión opuesta a la que nos inspira el estudio formal. Hallamos una profusión de imágenes ya presentes en los poemas quechuas recogidos por Guaman Poma y a las que, por consiguiente, estamos en el derecho de imputar un origen prehispánico. En el dístico citado a continuación, Huallparrimachi evoca la lluvia de lágrimas que le causa la ausencia del ser amado:

Manamin ñáwiy saqenchu
Kay unu para waqayta.
(Lara 1969: 238)

Hasta ahora en mis ojos no ha podido
Agotarse la lluvia de las lágrimas.

Al héroe de un *harawi* ya mencionado de Guaman Poma, la desesperación —aquí el dolor del cautiverio se suma al amor frustrado— arranca también inagotables lágrimas, a tal punto que estas, cual un raudal, se llevan al infortunado:

Unuy wiqillam apariwan,
Yakuy parallam¹⁴ pusariwan,
Chay llikllaykita rikuykuspa,
Chay aqsuykita qawaykuspa.
(Guaman Poma 1936 [1615]: 319)

Oleadas de lágrimas me llevan,
Torrentes de lluvia me arrastran,
Al acordarme de tu manta,
Al recordar tu saya.

Recordamos que en el mismo *harawi* de Guaman Poma, el cautivo se queja de que el mal de amor lo atormenta día y noche. Asimismo, sufre el protagonista de un poema de Huallparrimachi:

13. Cabe notar que existen dos excepciones (tercer verso del penúltimo cuarteto y primer verso del último).

14. Se observa en la edición facsimilar del manuscrito de Guaman Poma que el término «para» es el resultado de una enmienda operada por el cronista. No cabe duda de que este había escrito inicialmente «uaca» (*waqa*: «el lloro»), formando este vocablo un doblete con *wiqi* («las lágrimas»). No vemos otra explicación para este cambio que el miedo de que «uaca» fuera interpretado como *waka*, designación de las divinidades prehispánicas. De hecho, los esfuerzos de Guaman Poma por presentar la poesía andina como indemne de toda mancha de idolatría son manifiestos.

<i>Qantan rikuyki</i>	Y cuando sueño
<i>Mosqoyniypipas.</i>	No veo a nadie sino a ti.
<i>Qanpin yuyani,</i>	Solo en ti pienso
<i>Qantan mask'ayki</i>	Y a ti también te busco
<i>Rijch'ayniypipas.</i>	Si estoy despierto.
(Lara 1969: 231)	

Por fin, en un *harawi* de Guaman Poma distinto de los dos ya aludidos, una joven castigada por haberse entregado a una pasión ilícita suplica a las aves volando encima del lugar del suplicio que le presten ayuda:

<i>Yaya kuntur apaway,</i>	Padre cóndor llévame,
<i>Tura waman pusaway,</i>	Hermano halcón condúceme,
<i>Mamallayman willapuway.</i>	Avisa a mi madre.
(Guaman Poma 1936 [1615]: 309)	

Lo propio sucede en Huallparrimachi:

<i>Ankaj rijranta</i>	Me prestaré el poder
<i>Mañarikuspa</i>	De las alas del águila
<i>Watumusqayki.</i>	Para irte a ver.
(Lara 1969: 234)	

<i>Tukuynijta pháwaj kúntur,</i>	Cóndor, que vuelas por doquiera,
<i>Niway, émaymanta jamunki?</i>	Dime, ¿de dónde vienes?
<i>Icha chay phawasqaykipi</i>	Tal vez hayas podido en el trayecto
<i>Munasqaywan tinkukunki.</i>	Con mi amada encontrar.
(Lara 1969: 237)	

Evocaremos ahora un tercer caso de hibridación literaria característica del final de la época colonial, cuya particularidad no reside en el resultado del fenómeno de hibridación —este no difiere fundamentalmente del que se aprecia en los dos ejemplos anteriores— sino en su origen. La obra que nos proponemos examinar es un hermoso poema anónimo generalmente conocido como «Elegía a Atahualpa» pero titulado en realidad «Apu Inka Atawallpaman» («Al señor Inca Atahuallpa»). Este homenaje conmovedor al último soberano inca ejecutado por los españoles fue recogido y publicado por primera vez por José María Benigno Farfán, quien lo había hallado en el cantoral de Cosme Ticona, habitante del pueblo de Písac (provincia de Calca, departamento del Cuzco). El destacado quechuista incorporó el texto en su «Poesía folklórica quechua» (Farfán 1942: 543-546), publicada en 1942. Después de él, lo publicaron a su vez Jesús Lara,

José María Arguedas, Teodoro Meneses y Mercedes López-Baralt. Aunque la composición del cantoral de Cosme Ticona se remonta solo a 1930 (Arguedas 1965: 24), no cabe duda de que la *Elegía* es notablemente más antigua. José María Arguedas considera que pertenece al siglo XVII (Arguedas 1965: 24), sin darnos argumentos convincentes a favor de esta datación. Por nuestra parte, en ausencia de indicios que pueden dar pie a una localización temporal precisa, nos inclinaremos por relacionar el fuerte sentimiento antiespañol que se expresa en el poema con las aspiraciones nacionales que se apoderaron de los caciques andinos en el siglo XVIII,¹⁵ y situaremos por consiguiente en dicho siglo, sin más precisión, la creación de la *Elegía*.

Si consideramos el aspecto formal, el hecho de que la *Elegía a Atahualpa* sea ajena al arte lírico de origen prehispánico no admite discusión. Salvo algunas irregularidades, el poema está compuesto de veintitrés estrofas de seis versos, en las cuales alternan los eneasílabos y tetrasílabos. Dentro de cada estrofa, los versos del mismo metro riman entre sí. La influencia de la tradición poética europea es pues patente. Es más, López-Baralt, autora de un primoroso estudio de la *Elegía*, demostró que en el presente caso dicha influencia se identificaba con un patrón métrico preciso, llamado «pie quebrado», puesto en honor de Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre* (López Baralt 1987: 39 y 83).

Como en los casos de *Manchay Puytu* y de las composiciones de Huallparimachi, el examen del contenido nos induce a matizar este primer diagnóstico. Pero aquí no creemos que el autor se haya inspirado en una fuente de índole poética sino dramática. La apología del Inca ejecutado por los españoles, que constituye el tema del poema, sugiere una influencia de los homenajes fúnebres que dirige al difunto el coro femenino de *pallas* o *ñust'as* y ciertos dignatarios incaicos en las representaciones de la muerte de Atahualpa. Con la versión que ha mantenido los vínculos más fuertes con la tradición original, esto es, la de Chayanta (Bolivia) recogida por Jesús Lara, a la que ya aludimos, existen incluso asombrosas concordancias de detalle. Presentamos a continuación algunos casos que nos parecen elocuentes en especial, y citamos primero el texto de la *Elegía*¹⁶ y luego el pasaje homólogo de la versión de Chayanta:

15. Sobre este tema, queda vigente el trabajo pionero de John Howland Rowe (1954).

16. Nos basamos en la edición y estudio de Teodoro Meneses (1957). Salvo para el tercer extracto, reproducimos la traducción al castellano de este autor. En cuanto a su versión quechua, hemos cambiado la ortografía. La notación de los fonemas velares y posvelares, en particular, es ajena a cualquier norma.

- Las nubes cubren la tierra, volviéndola oscura:

<i>Pacha phuyus</i> <i>tiyaykamunña</i> <i>Tutayaspá;</i> (Meneses 1957: 8-9, 6. ^a estrofa)	Nubes bajas se han extendido sobre la tierra Ennegreciéndola.
---	--

<i>Túkuy ima tutayapun,</i> <i>Inkallay, sapan apullay,</i> <i>Ántay qúnchuy phuyu jina.</i> (Lara 1957: 178-179)	Todo, todo se entenebrece, Inca mío, mi solo señor, Como nube de tempestad.
--	---

- Los españoles roban el turbante (*llawt'u*) del Inca:

<i>Huk makipi iñaka llawt'u</i> <i>T'ipi t'ipi.</i> (Meneses 1957: 16-17, 20. ^a estrofa)	En otras manos el llauto galano Destrozado.
---	--

<i>Chay súmaj quri llaut'uykita,</i> <i>Inkallay, sapan apullay,</i> <i>Kay auqakuna waykasunku.</i> (Lara 1957: 176-177)	Ese tu hermoso llaut'u de oro, Inca mío, mi solo señor, Los enemigos te han robado.
--	---

- Una vez derribado, el árbol inmenso (el Inca) ya no dispensa su sombra protectora al pueblo:

<i>Mana llanthuyuq rikukuspa,</i> <i>Waqaskayku;</i> (Meneses 1957: 16-17, 21. ^a estrofa)	Viéndonos privados de tu sombra, Estamos llorando. ¹⁷
--	---

<i>Jatun sach'a siriycapun,</i> <i>Inkallay, sapan apullay,</i> <i>Llanthuykipin káusaj kayku.</i> (Lara 1957: 176-177)	Se ha reclinado el árbol grande, Inca mío, mi solo señor, Era a tu sombra que vivíamos.
--	---

..... <i>May llanthutátaj mask'asúnchij.</i> (Lara 1957: 180-181) ¿Qué sombra vamos a buscar?
---	--------------------------------------

Semejanzas de esta índole no pueden ser fortuitas: nos facultan para ver en *Apu Inka Atawallpaman* el resultado de la reelaboración, según reglas formales que son las de la poesía española, del llanto de las *pallas* o *ñust'as*, escena clave de

17. La traducción es nuestra.

las versiones dramáticas de la muerte del Inca. A favor de esta conclusión añadiremos que la *Elegía* no es un caso aislado: el poema que la precede y el que la sigue en la antología de Jesús Lara —están titulados respectivamente *Wanka* y *Atawallpa wañuy*, y el último es de origen ecuatoriano—, así como un tercer poema sin título que figura en las páginas anteriores de la misma obra, son a todas luces el producto de una transmutación similar (Lara 1969: 192-194, 212-213 y 217-218).¹⁸

Sin discusión, el presente ejemplo difiere de *Manchay Puytu* y de la colección de poemas de Huallparrimachi por la naturaleza —poética en un caso, dramática en el otro— de la obra sometida a la reelaboración. Con todo, ciñéndonos al resultado, no hay ninguna diferencia: sistemáticamente, el proceso de hibridación da lugar a obras en las que se expresan pensamientos y valores ajenos al mundo hispano —e incluso opuestos a este, en el caso de *Manchay Puytu* y de la *Elegía a Atahualpa*— mediante procedimientos formales fundamentalmente hispánicos. Recordemos esta conclusión para estar en condiciones de compararla con la que nos inspirará el examen de los fenómenos de hibridación característicos de la época contemporánea.

Antes de emprender esta nueva fase del estudio, nos gustaría interrogarnos, aunque sin pretensión de traer una respuesta definitiva, sobre el motor del proceso de adaptación de temas andinos a la métrica española. Se nos ocurre que la situación colonial a la que era sometido el Perú en el siglo XVIII fue el factor decisivo de esta transformación: la dominación hispana impuso como únicos patrones legítimos los de la metrópoli, en el campo literario como en los demás ámbitos. No obstante, podríamos meditar sobre el caso de varias tradiciones poéticas en las que una evolución similar sobrevino en ausencia de cualquier situación de carácter colonial. Mucho más significativo que el ejemplo español, que mencionamos de paso,¹⁹ es el de la poesía rusa, en la que un vigoroso componente tradicional, de apreciable valor literario a pesar de su transmisión esencialmente oral, se mantuvo hasta comienzos del siglo XX. Ahora bien, esta poesía tradicional recurría ampliamente al paralelismo semántico, como lo demuestra el siguiente extracto del poema épico llamado *Bylina*:

*Como en la capital, en Kíev,
Bajo el príncipe benévolo, bajo Vladímir,*

18. Según las indicaciones de Jesús Lara, estos poemas fueron recogidos respectivamente de la colección Méndez, de la colección Vásquez y de la *Antología ecuatoriana*, de Juan León Mera.

19. Véase la nota 4.

*Hubo reunión—asamblea espléndida,
 Hubo festejo—festín suntuoso,
 Cada uno en la fiesta se emborrachó,
 Cada uno en la fiesta presumió,
 El listo se vanaglorió de su oro,
 El necio se vanaglorió de su mujer.²⁰*

Siguiendo las huellas de Pushkin, quien compuso su obra poética en la primera mitad del siglo XIX, los poetas rusos desatendieron el paralelismo semántico e introdujeron progresivamente una nueva poesía influida por la de la Europa occidental y basada, como esta, en la rima y el cómputo silábico.

LA HIBRIDACIÓN LITERARIA EN LA ÉPOCA ACTUAL

En nuestra introducción definimos la canción quechua contemporánea como la lejana heredera de una tradición poética de origen prehispánico. Válida en el nivel general, esta afirmación deja de serlo si consideramos aspectos particulares de dicha canción, o al menos requiere un examen previo, caso por caso, antes de ser aceptada. En efecto, ¿cómo podríamos pensar que la poesía quechua tradicional quedara indemne de su coexistencia plurisecular con la cultura hispánica? Una vez admitida esta evidencia, se plantea el problema de la identificación de los elementos que con más facilidad se prestaron a la influencia española. ¿Serán los que remiten a la forma, conforme una regla cuya validez acabamos de comprobar para el siglo XVIII?

El estudio de las antologías de la canción quechua actual, en especial la de los hermanos Montoya, indiscutiblemente la más completa, nos da la convicción de que el paralelismo semántico sigue siendo el procedimiento de predilección de los poetas tradicionales. Sin embargo, no deja de observarse un cambio en el manejo de este procedimiento: el recurso del léxico castellano para la formación de dobles semánticos se ha generalizado en la canción contemporánea. Entre miles de ejemplos posibles, escogeremos el siguiente extracto:

*Nuqata puni munawaspa
 Nuqata puni waylluwaspa;*

Si verdaderamente me quieres
 Si verdaderamente me amas;

20. Traducido de Roman Jakobson (1973: 222-223).

Kunturchataraq [h]a[p']iramuy
Pumachataraq lazuramuy.
 (Montoya 1987: 264-265)

Captura antes un cóndor
 Enlaza antes un puma.²¹

No obstante, más que como una ruptura con relación a la poesía anterior, este fenómeno debe ser entendido como el resultado de una evolución cuyas primicias ya eran perceptibles a principios del siglo XVII, a juzgar por los dobles *Inka* / Señor y *Quya* / Señora que figuran en dos *harawis* de Guaman Poma (317 y 319). Es más, estamos en el derecho de considerarlo como un caso particular de un procedimiento muy general de formación de los dobles, consistente en la utilización de términos equivalentes en cuanto a su contenido semántico pero dialectalmente heterogéneos. Las oraciones transcritas en las actas de los procesos de idolatrías de Cajatambo ofrecen numerosísimos ejemplos de este procedimiento. Otro ejemplo, presente en los dos mismos *harawis* de Guaman Poma, es el doblete *unu* / *yaku* cuyos componentes designan el agua, en el habla cuzqueña para el primero, en el resto del área quechuahablante para el segundo.

Después de la forma, veamos el fondo. Sobre este punto, la respuesta a la cuestión del destino —persistencia o desaparición— de los rasgos de origen prehispánico depende mucho del tema considerado. El del amor es el que parece haber sufrido menos cambios. En efecto, no solo dicho tema, esencial en los *harawis* transcritos por Guaman Poma, es omnipresente en la canción quechua actual, sino que los sentimientos de los enamorados se expresan en forma muy parecida en las obras de ambas épocas. Así, en los *harawis* de Guaman Poma abundan las metáforas mediante las que se identifica al objeto del amor con flores y plantas. Los siguientes versos son especialmente reveladores de esta tendencia:

Sikllallay, chinchirkuma
kapti[y]kichu,
Umallaypi, sunqu rurullaypi
apaykachaykiman.
 (Guaman Poma 1936 [1615]: 317)

Si fueras, hermosa mía, flor-*chinchirkuma*,
 Te llevaría como prenda en mi cabeza,
 te guardaría en lo más hondo de mis
 pensamientos.

Dos nombres de flores, *siklla* y *chinchirkuma*, figuran en este dístico en el que, ateniéndonos a la versión castellana, difícilmente sospecharíamos una verdadera joya poética. Considerando el original quechua, en cambio, nos aparecen dos versos de radiante belleza en los que cada uno de los cuatro sustantivos está provisto de un doble sentido. Jugando con esta polisemia, el poeta logró construir

21. Hemos modificado la traducción del último verso.

una cadena semántica que abre paso a una doble lectura, según se atiende al valor concreto o metafórico.²² Por su parte, la estrofa siguiente, extraída de una canción moderna, es de concepción más sencilla. Pero como en el *harawi* de Guaman Poma, el ser amado es comparado con una flor, aquí la amapola:

Amapola <i>wayta</i> ,	Flor de Amapola
Verde <i>rapischayuyq</i>	De hojitas verdes
<i>Rapichaykirayku</i>	Estoy aquí llorando
<i>Kaypi waqachkani</i>	Por tus hojitas
<i>Rapichaykirayku</i>	Estoy aquí sufriendo
<i>Kaypi llakichkani.</i>	Por tus hojitas
(Montoya 1987: 238-239)	

No obstante, la innegable afinidad que, relativa al tema del amor, une la canción quechua actual con sus raíces prehispánicas —conocidas estas por medio de los poemas de Guaman Poma— no puede ser generalizada a otras categorías temáticas. Por ejemplo, la mayoría de los *harawis* presentes en la obra de Guaman Poma giran alrededor de las prohibiciones sexuales vigentes en la sociedad incaica y los castigos reservados a los que las infringían; pues bien: es evidente que en la canción quechua contemporánea se transparentan preocupaciones muy distintas. Es verdad, sin embargo, que puntualmente podemos hallar analogías inesperadas, significativas de la extraordinaria resistencia que la literatura tradicional sigue oponiendo a los efectos del tiempo. Así, la costumbre de cantar el dolor de los cautivos y sus deudos no solo no desapareció por completo sino que, a cuatro siglos de distancia, se expresa a veces mediante palabras asombrosamente vecinas. Nos acordamos —lo hemos citado como ilustración de la continuidad

22. Característico del fondo léxico propio del discurso poético, el término *siklla* designa a la vez una flor de color azul y, metafóricamente, la mujer hermosa. El primero de estos sentidos connota con la palabra *chinchirkuma*, que Diego González Holguín define así: «Chinchircuma. Una flor amarilla que es plumaje» (1952 [1608]: 111). Aquí, «plumaje» debe ser entendido como un adorno que los indígenas llevaban en el pelo, a manera de prenda. Esta interpretación hace posible una nueva vinculación semántica, esta vez, con *uma*, que significa «cabeza». Por su parte, este último vocablo evoca *sunqu*, que suele traducirse por «corazón», pero que tiene una amplia polisemia, atestiguada por la definición siguiente de González Holguín, «El corazón y entrañas, y el estomago y la consciencia, y el juyzio o la razon, y la memoria, y el corazón de la madera, y la voluntad y entendimiento» (1952 [1608]: 328). De esta polisemia extraeremos el sentido de memoria, coherente con esta definición de *sunqu ruru*: «*Sónkko ruru*: Lo íntimo del alma. (expresión siempre de ternura, de dulzura). *Sónkko rurulláy*: Idolatrado de mi alma, fruto de mis entrañas» (Lira 1944: 927).

temática que relaciona los *harawis* de Guaman Poma con la poesía de Hualparri-machi— del quejido de la joven sentenciada a muerte que pide el socorro de los cóndores y halcones:

<i>Yaya kuntur apaway,</i>	Padre cóndor llévame,
<i>Tura waman pusaway,</i>	Hermano halcón condúceme,
<i>Mamallayman willapuway.</i>	Avisa a mi madre.

(Guaman Poma 1936 [1615]: 309)

Percibimos el eco de esta súplica en un huaino moderno, titulado «Cárcel de Cangallo», que recogieron los hermanos Montoya. Enterada de la encarcelación de su amado, la heroína de esta canción anhela una milagrosa metamorfosis en ave de rapiña que le permitiría liberarlo:

<i>Killinchu kayman nispay nini</i>	«Si fuera un cernícalo», pienso,
<i>Wamanc[h]a kayman nispay nini</i>	«Si fuera un halcón», pienso,
<i>Rapyastinchu apaykamuyman.</i>	Me lo traería aleteando.

(Montoya 1987: 555-556)

Pero, claro, tales coincidencias solo son excepciones. Por lo general, cabe admitir que la canción quechua actual se alejó mucho más de la poesía prehispánica por su temática que por sus procedimientos formales, lo que constituye un resultado opuesto al que sacamos del estudio de la producción literaria dieciochesca.

Con todo, sería prematuro adoptar definitivamente tal conclusión sin habernos cerciorado de que está confirmada por el examen de otros tipos de obras. Antes de abordar las que no pertenecen al género poético, quisiéramos detenernos un momento en una clase particular de poesía, menos difundida que la que acabamos de presentar pero no por ello menos interesante. Se trata de una poesía de autores, que no está compuesta para ser cantada sino leída o declamada. Entre los representantes de este género, merece una mención especial César Guardia Mayorga, Kusi Pawqar por nombre de pluma. Más que su talento poético —este es innegable, pero también lo es el de Kilku Warak'a (Andrés Alencastre)²³ o el de Porfirio Meneses,²⁴ para no decir nada de José María Arguedas—,²⁵ llama nuestra atención su apego a la tradición que se traduce por una notable presencia del

23. Autor de los dos hermosos poemarios *Taki parwa* (1955) y *Yawar para* (sin fecha).

24. Autor de *Suyaypa llaqtan / País de la esperanza* (1988).

25. Su colección *Katatay* fue publicada junto con su famosa novela corta conocida con el título castellano de *Sueño del pongo* (Arguedas 1976).

paralelismo semántico en sus poemas. En lo que al contenido respecta, los temas de predilección de Guardia Mayorga se transparentan en los títulos de las tres colecciones que integran su obra principal, el poemario *Runa simi jarawi*. Titulada *Sonqup jarawiinin* («El cantar del corazón»), la primera colección reúne poemas de amor, lo que tiende a situarla en una relación de continuidad con la tradición prehispánica:

Waqyari ñawi,
Llakiyari sonqu,
Chay mana qawana qawasqaykimanta,
Chay mana kuyana kuyasqaykimanta.
 (Kusi Pauqar [Guardia Mayorga]
 1975: 18-19)

Llora, pues, pupila mía,
 Sufre, pues, corazón,
 Por haber mirado a quien no debiste mirar,
 Por haber amado a quien no debiste amar.²⁶

En cambio, las ideas desarrolladas en las otras dos colecciones resultan muy actuales. La segunda, «Umapa jamutaynin» («El pensar de la mente»), contiene reflexiones metafísicas sobre el sentido de la vida y de la muerte:

¿Maymantam jamun umayman
Kay mana imawan qasilla kay?
¿Maymantam jamun sonquyman
Kay kichka ñampi
Wayta tarii munay?
 (Kusi Pauqar [Guardia Mayorga]
 1975: 46-47)

¿De dónde viene a mi mente,
 Esto de no estar tranquilo con nada?
 ¿De dónde viene a mi corazón,
 Esto de querer encontrar flores
 En un camino de espinas?

Por fin, en «Runap kutipakuynin» («La protesta de la gente»), el poeta expresa su amor al pueblo y su indignación frente a las injusticias que está sufriendo:

Llamkaqkunap jumpinwan,
Llamkaqkunap kallpanwan
Kausaq runakunataq
Cheqni ñawinwan qawasunki,
Auqa sonqunwan cheqnisunki.
 (Kusi Pauqar [Guardia Mayorga]
 1975: 76)

Pero los que viven
 Del sudor de los trabajadores,
 De la fuerza de los trabajadores,
 Te miran con ojos resentidos,
 Te consideran con corazón hostil.²⁷

26. Se ha invertido el orden de los versos en la versión castellana.

27. Kusi Pauqar [Guardia Mayorga] 1975: 76 (la traducción libre es nuestra).

Cual un moderno *harawikuq*, Guardia Mayorga cultiva el legado de los poetas del Tahuantinsuyu, pero revivificándolo y transformándolo en un instrumento capaz de expresar la realidad presente. En definitiva, es el autor de una obra poética fundamentalmente híbrida, emparentada con la poesía prehispánica por sus características formales pero de contenido resueltamente contemporáneo.

Al presentar la literatura híbrida del siglo XVIII, evocamos la *Elegía anónima a Atahualpa*, la cual, si bien pertenece totalmente al género poético, nació de la reelaboración de un fragmento de obra teatral, que asimilamos a una versión antigua del ciclo de la muerte del Inca. Al hacer posible el cotejo de este ejemplo colonial con otro moderno, la identificación de un caso actual de hibridación en el ámbito dramático resultaría de gran interés: ¿se confirmará para el teatro la tendencia ya observada en la producción poética?

Surge, sin embargo, una dificultad que reside en la escasez, al parecer, de las obras híbridas de índole dramática. Si bien el llamado «teatro incaico», que floreció en el Cuzco a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, tuvo por mayor fuente de inspiración el pasado prehispánico, como su nombre bien lo indica, no por ello deja de inscribirse en una tradición de origen español que, entre otros, incluye los autos sacramentales y comedias en quechua de la época colonial.²⁸ Y como, descartados los referidos grupos de obras dramáticas en quechua, el único que queda —esto es, el ciclo de muerte de Atahualpa— es el heredero de una tradición teatral autóctona, podríamos tener la impresión de que no hay lugar para la categoría que definimos como híbrida.

En realidad, estamos frente a un caso semejante al de la canción quechua actual: como esta, las versiones del ciclo del Inca coexistieron durante varios siglos con la cultura hispana, y este contacto plurisecular no pudo dejar de engendrar fenómenos de hibridación. Por parecernos particularmente significativo, escogeremos el que nos brindan cuatro versiones peruanas muy vecinas —de hecho no son sino variantes de la misma pieza—, las de Manás, Huancapón, Ambar y Gorgor en el norte del departamento de Lima.²⁹

28. Sobre el «teatro incaico», se consultarán los dos tomos ya publicados de la serie de César Itier titulada *El teatro quechua en el Cuzco* (1995 y 2000). El primer tomo lleva por título *Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla: Quri Ch'uspi* (1915); *T'ikahina* (1934); *Katacha* (¿1930?). El título del segundo es: *Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Sumaq T'ika de Nicanor Jara* (1899); *Manco II de Luis Ochoa Guevara* (1921).

29. Primero se llevó al conocimiento del público la versión de Manás (provincia de Cajatambo), recogida por los antropólogos peruanos Mily Ahón Olgún y Francisco Iriarte Brenner y publicada por ellos en un libro colectivo (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 103-124). Por nuestra parte, recogimos la versión de Huancapón, localidad vecina de

En casi todas las versiones de la muerte de Atahualpa la escena decisiva del encuentro de Cajamarca está precedida por una serie de entrevistas preliminares entre cabecillas españoles y dignatarios incaicos. En los textos de Manás, Huancapón, Ambar y Gorgor, los protagonistas de la primera entrevista son, por un lado, un mensajero del Inca llamado Wayra Chaki («Pies de Viento») o Wayra Chaki Catequilla;³⁰ y, por el otro, el soldado español de origen cretense Pedro de Candia. Del encuentro, que supuestamente ocurre en Tumbes, tenemos dos versiones, la primera en quechua, la segunda en castellano, ya que a cada uno de los emisarios le corresponde relatar el acontecimiento a su emperador o jefe. De estas dos relaciones, la que Candia dirige a Pizarro es la que menos cuadra con el espíritu general de las representaciones de la muerte del Inca: estas suelen concentrarse en el campo incaico, insistiendo en su percepción de los invasores —no sin razón fueron calificadas de «visión de los vencidos»— y normalmente no dan la palabra a los españoles para que expresen sus sentimientos sobre el bando adverso.

Pero un examen más detenido de los parlamentos de Candia permite explicar esta paradoja. En efecto, advertimos una estrecha concordancia con un pasaje de la segunda parte de los *Comentarios reales* (o *Historia general del Perú*) del Inca Garcilaso de la Vega.³¹ En ambos textos encontramos los mismos episodios: Candia se propone para desembarcar solo en Tumbes y llevar a cabo una misión exploratoria; apenas desembarcado, los indios sueltan fieras para que lo devoren; viéndose en tal apuro, el soldado español levanta una cruz sobre los animales, que en seguida pierden toda agresividad; maravillados por esta proeza, los habitantes de Tumbes llevan a Candia a visitar sus templos, donde están conservadas fabulosas riquezas. Las semejanzas literales son tan patentes que no dejan lugar a dudas acerca de la realidad del préstamo, según se colige del cotejo siguiente:

Manás, a favor de una investigación de campo que realizamos en los meses de julio y agosto de 1995. Una transcripción del cuaderno de Huancapón figura en nuestra tesis (Husson 1997a: 1081-1100). Unos diez años antes, la investigadora peruana Ana Baldoceda Espinoza había descubierto el texto de Ambar (provincia de Huaura) y anunciado este hallazgo en una revista semanal limeña (Baldoceda Espinoza 1985: IV-V). Por fin, se sabe que la versión escenificada en Gorgor, pueblo situado a poca distancia de Manás y Huancapón, pertenece al mismo grupo que las tres anteriores.

30. Catequilla era una de las numerosas deidades prehispánicas que encarnaban el rayo. Armada de una honda con la cual disparaba relámpagos, era venerada en la región limítrofe de los actuales departamentos de Áncash y La Libertad. Después de la Conquista su culto dio lugar a varias manifestaciones de sincretismo, especialmente una asimilación con el apóstol Santiago.
31. El cual declara que para este relato se ha inspirado en parte en la obra de Cieza de León.

Inca Garcilaso de la Vega

«Yo determino ir solo a ver lo que hay en este valle. Si me mataren, poco o nada habréis perdido en perder un compañero solo; y si saliere con nuestro deseo, habrá sido mayor vuestra victoria».

«[...] llegó Guayna Capa, el cual mandó edificar el Templo del Sol junto a la fortaleza de Túmbez y colocar en él número de más de docientas vírgenes, las más hermosas que se hallaron en la comarca, hijas de los principales de los pueblos»

«[...] viendo al cristiano y la señal de la cruz, que es lo más cierto, se fueron a él, perdida la fiereza natural que tenían, y, como si fueran dos perros que él hubiera criado, le halagaron y se echaron a sus pies. Pedro de Candía, considerando la maravilla de Dios Nuestro Señor, y cobrando más ánimo con ella, se bajó a traer la mano por las cabezas y lomos de los animales, y les puso la cruz encima, dando a entender a aquellos gentiles que la virtud de aquella insignia amansaba y quitaba la ferocidad de las fieras».

«Habiéndole mostrado todo el templo y la vajilla y otros ornamentos y riquezas que había para el servicio dél, le llevaron a ver la casa real de sus hermanos los Incas, que también los tenían por hijos del Sol. Paseáronle por toda ella, para que viese las salas, cuadras, cámaras y recámaras, y los tapices de oro y plata que tenían. Mostráronle la vajilla que había para el servicio del Inca, que hasta las ollas y cántaros, tinajas y tinajones de la cocina eran de oro y plata». (Garcilaso de la Vega 1970, t.º 1, libro 1, capítulos 11-12: 52-54)

Texto de Huancapón

«Don Francisco Pizarro; yo determino ir solo a ver lo que hay en ese valle, si me mataren poco ó nada habrais perdido en perder un compañero solo; y si saliese con nuestro deseo: Abra sido mayor nuestra victoria».

«Don Francisco Pizarro ya he logrado mis intenciones que en ese valle hay colocados mas de dos cientos '200' vírgenes las mas hermosas que se hallan en la comarca hijas de los principales del Pueblo».

«Biéndome a mi i la señal de la Cruz que es lo mas cierto; se vinieron acia ami perdida la fiereza natural que tenían; y como si fueran dos perros que yo los hubiera criado; me halagaron i se echaron a mis piés; considerando la maravilla de Dios nuestro señor i cobrando mas ánimo en ello; puse la cruz al lomo de los animales dándoles a entender a aquellos gentiles la virtud de esta insignia amansó y quitó la ferocidad de aquellos fieros animales».

«[...] despues de tanta admiración me llevó a su templo; que estaba forrado con tablones de oro i plata pasome adelante a mi casa real, las salas cuadras, camaras i recámaras y los tapises son de oro i plata mostraronse la vajilla del Inca, ollas, cántaros, tenajas i tinajones de la cosina, son de oro i plata». (Husson 1997a: 1085-1087)³²

32. La versión que citamos es la de Huancapón. El pasaje homólogo de la versión de Manás es casi idéntico (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 106-107).

Una vez evidenciado el préstamo, resulta obvio que el relato de Wayra Chaki al Inca fue compuesto en quechua a partir del texto del Inca Garcilaso. A este respecto, observamos que dicho relato está redactado casi uniformemente en el habla local, perteneciente al quechua 1 que corresponde al área centroperuana, mientras que las escenas que tienen episodios homólogos en las demás representaciones de la muerte de Atahualpa presentan rasgos característicos del quechua 2C o meridional. Interpretamos esta disparidad dialectal como uno de los múltiples indicios del origen común de las versiones peruanas y bolivianas, y, por ende, de la procedencia sureña de las primeras.

Este ejemplo nos parece tanto más revelador cuanto que, en el nivel de la forma, los textos de Manás, Huancapón, Ambar y Gorgor son probablemente los que acatan más fielmente las pautas de la tradición original, tales como podemos divisarlas a través del estudio de las versiones conocidas. Consta entonces que una de las características más notables de dicha tradición consiste en una extrema formalización de los diálogos, a la que ya aludimos al principio del presente trabajo. Una manifestación de este fenómeno es el empleo sistemático de fórmulas de cortesía entre los personajes incaicos.

Las versiones del norte del departamento de Lima nos ofrecen numerosos casos de tales fórmulas, especialmente la siguiente, «Yayallay Apullay Inkallay» («Inca, señor y padre»), representada por su abreviación «Y.A.Y.» y omnipresente en los parlamentos dirigidos a Atahualpa por sus familiares. Pero, a diferencia de otras versiones, inclusive en las más arraigadas en la tradición, como la de Chayanta, la formalización de los diálogos no se reduce a las fórmulas de cortesía: estas no son sino un elemento constitutivo de verdaderos rituales de alto grado de sofisticación, cuya función es permitir la comunicación entre el Inca y sus dignatarios.

Aunque en el lugar de la escenificación del drama —generalmente la plaza central del pueblo— los actores nunca están separados por una distancia superior a algunas decenas de metros, no conviene que el soberano peruano se dirija directamente a sus súbditos. Cuando aquel requiere la presencia de uno de estos, se pone en marcha un complejo protocolo de convocación en el que el papel central está desempeñado por el mensajero Wayra Chaki. Un ejemplo de dicho protocolo, tal como los primeros parlamentos y didascalias de los textos de Manás (VI Congreso... 1985: 103) y Huancapón (Husson 1997a: 1085) permiten reconstituirlo, figura a continuación:

*Atahualpa*³³ a *Wayra Chaki*

Wayra Chaki Katikilla hamuy ari

Pies de Viento Catequilla, ven pues.

*Wayra Chaki a Atahualpa*Allimi ari, Yayallay Apullay Inkallay.
[se acerca]

Bien, Inca, señor y padre.

Yayallay Apullay Inkallay, imaktami
kamachimanki kunan punchaw?Inca, señor y padre, ¿qué me ordenas
hoy?*Atahualpa a Wayra Chaki*Wayra Chaki Katikilla, ayway ari.
Qapaq Challkuchimata, Capitán
Rumiñawita, Capitán Pachakamaqta
kay nawpaqni:man waqyamunki.Ve, Pies de Viento Catequilla. Llama al
señor Challkuchima, al capitán
Rumiñawi y al capitán Pachakamaq [a
fin de que parezcan] ante mí.*Wayra Chaki a Atahualpa*

Allimi ari, Yayallay Apullay Inkallay.

Bien, Inca, señor y padre.

*Wayra Chaki a los tres dignatarios*Qapaq Challkuchima, Capitán
Rumiñawi, Capitán Pachakamaq,
kunan punchawmi Apu Inkanchik
nawpaqninman³⁴ waqyasunki.Señor Challkuchima, Capitán
Rumiñawi, Capitán Pachakamaq,
nuestro señor el Inca les pide que
parezcan hoy ante él.*Los tres dignatarios a Wayra Chaki*

Allimi ari Wayra Chaki Katikilla.

Bien, Pies de Viento Catequilla.

*Los tres dignatarios a Atahualpa*Yayallay Apullay Inkallay, imaktami
kamachimanki kunan punchaw?³⁵Inca, señor y padre, ¿qué nos ordenas
hoy?

33. Aunque los parlamentos del soberano peruano son sistemáticamente introducidos por la mención marginal *Rey*, dicho personaje es designado con el nombre de Atahualpa en varias circunstancias.

34. La desinencia *-manta* visible en el texto de Manás es el resultado de un error del copista, confirmado por la desinencia *-man* del término homólogo en el texto de Huancapón.

35. Incidentalmente, en este extracto figuran varios ejemplos de la coexistencia de rasgos del quechua 1 y del quechua 2 a la que aludimos más arriba. Para el quechua 1: *aywa-* («ir»), morfema *-ma-* de primera persona objeto, alargamiento vocálico (:) cumpliendo la función de posesivo de primera persona; para el quechua 2: posesivo de primera persona *-y*, *punchaw* («día»), *waqya-* («llamar»).

Solo al final de estos siete parlamentos puede desarrollarse, entre el Inca y los familiares que este mandó llamar, un diálogo que no sea puramente convencional.

CONCLUSIÓN:

DOS ÉPOCAS, DOS FORMAS DE HONRAR LA TRADICIÓN

Por muy fragmentario y sucinto que haya sido, el panorama de los fenómenos de hibridación que acabamos de presentar desemboca en una conclusión bastante imprevisible y para la cual, por consiguiente, nos incumbe proponer una explicación: mientras que los autores dieciochescos no manifestaron ningún recelo, al parecer, para adoptar los procedimientos formales característicos de la literatura española, reservando su arraigo en la tradición para la expresión de las ideas, sus herederos contemporáneos proceden de la forma exactamente inversa.

¿A qué se debe este sorprendente cambio de actitud? Sin ninguna pretensión de traer una respuesta definitiva para una cuestión compleja y que merecería un amplio debate, quisiéramos sugerir una interpretación basada en las importancias respectivas del fondo y de la forma, en el siglo XVIII y en la época actual. No cabe duda de que, para Juan Huallparrimachi y los autores anónimos de *Manchay Puytu* y la *Elegía a Atahualpa*, lo que importaba era el fondo, o sea, la expresión de ideas y sentimientos que, al menos en los dos últimos casos citados, iban en oposición radical con el pensamiento dominante, hispánico, sea porque estribaban en una visión de la vida y muerte totalmente ajena a la del cristianismo (*Manchay Puytu*), sea porque ponían en tela de juicio los fundamentos de la dominación española sobre el Perú (*Elegía a Atahualpa*). En estas condiciones, la elección de los cánones estilísticos de la poesía hispana, los únicos reconocidos como legítimos, respondía sin duda, en el caso de dichos autores, a la voluntad de proclamar que sus concepciones eran tan respetables como las que se expresaban en la literatura oficial.

Los autores de nuestro tiempo, sobra decirlo, se mueven en un ambiente muy distinto del de sus predecesores del siglo XVIII: eliminada la dominación colonial, un lento pero inexorable proceso de homogeneización cultural y social hace cada vez más difícil la expresión de preocupaciones particulares, específicas. Del estudio de la poesía quechua de hoy se desprende una evidencia: en su gran mayoría, los temas desarrollados en los poemas contemporáneos son los que conciernen a la sociedad en su totalidad. ¿Significa ello la muerte de la tradición? No; sencillamente, si la fidelidad a la tradición no puede pasar por la evocación de un modo de vivir en vía de desaparición, se manifiesta por el acatamiento de las reglas formales de dicha tradición.

No creemos que esta evolución sea propiamente andina: un caso revelador es la métrica tradicional de los países célticos, cuya especificidad más notable es la existencia de rimas internas, rasgo desconocido en el resto de Europa. En el antiguo verso bretón, por ejemplo, la penúltima sílaba rimaba, sea con una de las sílabas anteriores —en general la cuarta— en el caso de un octosílabo, sea con dos de ellas —a menudo la cuarta y la séptima— para un decasílabo. Además, las asociaciones de fonemas empleadas como rimas internas en determinados versos desempeñaban el papel de rima final en otros (Ernauld 1912). Hoy extinguido en Bretaña, este tipo de métrica, bajo el nombre de *cynghanedd lusg*, conserva una plena vigencia en Gales, donde se organizan periódicamente competiciones de poesía tradicional. Los poetas galeses no tratan temas medievales sino actuales, pero lo hacen mediante procedimientos métricos heredados del pasado. César Guardia Mayorga y el anónimo autor pueblerino de canciones quechuas no actúan de otra forma, conscientemente sin duda para el primero, más espontáneamente, según podemos imaginar, para el último. Lo importante es que uno y otro supieran conciliar la fidelidad a la tradición con una voluntad de expresar lo universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José María

1965 *Poesía quechua*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

1976 *Katatay/Temblar; Pongoq mosqoynin/El sueño del pongo*. La Habana: Casa de las Américas.

BALDOCEDA ESPINOZA, Ana

1985 «Degollación del Inca Atawallpa en Ambar». *Crónica Cultural*, n.º 5 (250), 2 de junio de 1985, pp. iv-v. Lima.

ERNAULT, Émile

1912 *L'ancien vers breton*. París: Champion.

FARFÁN (seudónimo) [Ayerbe], J. [osé] M. [aría] B. [enigno]

1942 «Poesía folklórica quechua». *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán*, n.º 2 (12), pp. 525-628. Tucumán.

FRÉZIER, Amédée

1995 *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou*. París: Utz.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1970 *Historia general del Perú. Segunda parte de los comentarios reales*. 3 tomos. Lima: Editorial Universo (Colección «Autores Peruanos», 13-14-15).

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

- 1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Instituto de Historia (Colección «Publicaciones del Cuarto Centenario»).

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1936 [1615] *Nueva coronica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*. París: Université de Paris-Institut d'Ethnologie (Colección «Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie», 23).

HUSSON, Jean-Philippe

- 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Poma de Ayala*. París: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne).
- 1997a *Une survivance du théâtre des Incas: le cycle dramatique de la mort d'Atawallpa*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. 3 tomos.
- 1997b «Opciones metodológicas y resultados de un estudio comparativo de las versiones del ciclo de Atawallpa». *Histórica*, n.º 21 (1), pp. 53-91. Lima.

HUSSON, Jean-Philippe (ed.)

- 2001 *La mort d'Ataw Wallpa ou la fin de l'Empire des Incas. Tragédie en langue quechua du milieu du XVI^e siècle. Édition critique trilingue quechua-espagnol-français*. Ginebra: Ediciones Patiño.

ITIER, César

- 1992 «La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo». *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, n.º 21 (3), pp. 1009-1051. Lima.
- 1995 *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo 1. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla: Quri Ch'uspi (1915); T'ikahina (1934); Katacha (1930?). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (Colección «Monumenta Linguística Andina», 4)/Instituto Francés de Estudios Andinos (Colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 87).
- 2000 *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo 2. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Sumaq T'ika de Nicanor Jara (1899); Manco II de Luis Ochoa Guevara (1921). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (Colección «Monumenta Linguística Andina», 7). Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos (Colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 125).

JAKOBSON, Roman

- 1973 «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie». En Roman Jakobson (ed.). *Questions de poétique*. París: Seuil (Colección «Poétique»), pp. 219-233.

KILKU WARAK'A (seudónimo) [Alencastre Gutiérrez, Andrés]

1955 *Taki parwa*. Cuzco: Imprenta Garcilaso.

[sin fecha] *Yawar para*. Cuzco: Editorial Garcilaso.

KUSI PAUKAR (seudónimo) [Guardia Mayorga, César A.]

1975 *Runa simi jarawi. Poesía kechwa*. Lima: Compofast.

LARA, Jesús

1947 *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica.

1969 *La literatura de los quechuas: Ensayo y antología*. La Paz: Editorial Juventud.

LARA, Jesús (ed.)

1957 *Tragedia del fin de Atawallpa*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.

LIRA, Jorge A. [rístides]

1944 *Diccionario kkechuwa-español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán-Departamento de Investigaciones Regionales-Instituto de Historia, Lingüística y Folklore.

LOPE DE VEGA

1991 *El caballero de Olmedo*. Madrid: Castalia (Colección «Castalia Didáctica»).

LÓPEZ BARALT, Mercedes

1987 *El retorno del Inca Rey: Mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor («Biblioteca de Autores de Puerto Rico»).

MENESES, Teodoro L. (ed.)

1957 *Apu Inqa Atahuallpaman: Elegía quechua de autor cusqueño desconocido*. Lima: Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Colección «Textos Universitarios», 15).

MENESES LAZÓN, Porfirio

1988 *Suyaypa llaqtan/País de la esperanza*. Lima: Mosca Azul Editores.

MILLONES, Luis

1988 *El inca por la coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

1992 *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Horizonte (Colección «Etnología y Antropología», 4).

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis

1987 *La sangre de los cerros/Urqukunapa yawarnin: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales (Serie «Cultura Peruana», 1).

- PALMA, Ricardo
1984 *Tradiciones peruanas*. 4 tomos. Barcelona: Montaner y Simón.
- QUILIS, Antonio
1973 *Métrica española*. Madrid: Alcalá (colección «Aula Magna»).
- ROWE, John H.[owland]
1954 «El movimiento nacional inca del siglo XVIII». *Revista Universitaria*, n.º 43 (107), pp. 17-47. Cuzco.
- VI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA
1985 *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega-Facultad de Ciencias Sociales.
- VARGAS, Teófilo
1928 *Aires nacionales de Bolivia*. Santiago de Chile: Talleres «Casa Amarilla».