

# LITERATURA QUECHUA

Jean-Philippe Husson

## *PLANTEAMIENTOS PRELIMINARES*

Además de ser el idioma de mayor difusión entre las lenguas aborígenes de América, con aproximadamente diez millones de hablantes, el quechua es el que posee la literatura escrita más abundante y variada, con un dinamismo actual que se mide en decenas de obras de toda índole publicadas cada año<sup>1</sup>. Desde el punto de vista cronológico, atribuyéndole como partida de nacimiento la «Plática para todos los indios» que concluye la gramática de Domingo de Santo Tomás, publicada en 1560<sup>2</sup>, esta literatura cubre una extensión de casi cuatro siglos y medio, sin tener en cuenta sus raíces orales que, como lo veremos, remiten a un pasado mucho más remoto. De ahí la necesidad, a la que se propone responder el presente ensayo, de ordenar la amplia producción literaria escrita en quechua para presentarla en forma asequible.

Aquí surgen las primeras dificultades metodológicas. ¿En base a qué criterios podríamos clasificar la literatura quechua? Se nos ocurre dos: el género y la época. En lo que al segundo de estos criterios respecta, una tendencia frecuente entre los autores de estudios literarios y antologías consiste en dividir la literatura quechua en tres períodos, denominados respectivamente prehispánico, colonial y republicano. Válida a nivel histórico, esta división carece totalmente de pertinencia a nivel literario. En primer lugar, no existe ningún texto quechua que sea prehispánico *stricto sensu*, por la sencilla y evidente razón de que todas las culturas anteriores a la llegada de los españoles al Perú fueron ágrafas. En segundo lugar, consta que tanto la literatura colonial como la de la época republicana son heterogéneas en extremo, abarcando cada una de ellas obras fundamentalmente diversas. A la inversa, no son escasas las obras que, aunque pertenezcan a períodos distintos, presentan una afinidad manifiesta. En cuanto al género, si bien este criterio posee una innegable pertinencia, su empleo requiere de un análisis previo, a falta del cual las clasificaciones basadas en él tropiezan con dificultades insuperables. En efecto, mientras ciertas obras se dejan fácilmente enmarcar en una categoría determinada,

otras muchas en cambio resultan rebeldes a los intentos de ordenación. Concretamente, un primer examen emprendido con este fin desemboca en la repartición de la producción literaria en quechua en tres clases:

- las obras que pertenecen a un género literario perfectamente definido;
- las que presentan ciertos rasgos característicos de un género literario definido, y otros que no se relacionan con éste;
- las que no presentan ningún rasgo característico de un género conocido.

Al registrar los géneros literarios representados total o parcialmente por las obras de las dos primeras categorías, nos percatamos de que coinciden con los géneros constitutivos de la literatura española. Puede tratarse por ejemplo de géneros del arte poético como la elegía, o también del arte dramático como el auto sacramental y la comedia. Es verdad sin embargo que ciertos autores a veces indican la pertenencia de sus obras a una categoría ajena a la literatura española. Tal es el caso de Felipe Guaman Poma de Ayala, quien designa como *haylli*, *harawi*, *qachwa*..., los poemas quechuas que transcribe en su crónica. Pero, ya que el cronista indio no los presenta nunca como poemas sino como muestras de cantos, fiestas, danzas, bailes, etc., no podemos pronunciarnos sin previo estudio sobre su carácter literario.

Toda la problemática de la literatura quechua se concentra en el modo de designar las obras de la tercera categoría presentada más arriba. Considerando que entre los elementos de origen exterior al área andina que existen en la literatura quechua, los únicos que podamos identificar son españoles, varios autores trataron de promover el concepto de «literatura prehispánica». Pero, aparte de que, como lo señalamos, no hay ningún texto que sea propiamente prehispánico, los que están totalmente exentos de huellas de la influencia española son escasísimos. Además, el término «prehispánico» conlleva la idea, desmentida por la realidad, de una inmovilidad desde la Conquista hasta nuestros días. Y por fin, este mismo término implica que el resto de la literatura quechua sea «hispánica», lo que tiende a definirla –también en perjuicio evidente de la verdad– como desprovista de rasgos anteriores a la Conquista.

En nuestra búsqueda terminológica, tampoco nos parecen adecuados los vocablos de «literatura autóctona» o «literatura indígena». Su defecto reside, no ya en un significado demasiado restrictivo, como el precedente, sino al contrario en su imprecisión, puesto que estas denominaciones pueden aplicarse a la totalidad de la producción literaria difundida en el seno de la población indígena. Ahora bien, esta producción incluye obras cuya procedencia española es indiscutible, como

por ejemplo una serie de oraciones cristianas, o ciertos autos sacramentales en quechua representados en las localidades andinas en la ocasión de las fiestas patronales.

En definitiva, creemos que el único concepto pertinente es el de tradición literaria, que implica la idea de cierta continuidad –por oposición a la de permanencia– desde un origen, sin excluir ninguna posibilidad de evolución. En lo que a dicho origen respecta, no podemos descartar a priori la hipótesis de que sea prehispánico –aquí la palabra resulta perfectamente adecuada–, vale decir que ciertas obras conserven una vinculación con una eventual producción anterior a la Conquista, que, aunque oral, presentaría las características tanto de forma como de contenido de una literatura. Sentado esto, se plantea inmediatamente la cuestión del grado de distancia de las obras estudiadas con relación a sus raíces, que constituye el problema esencial del presente estudio.

En la perspectiva donde nos situamos ahora, las tres categorías destacadas más arriba adquieren nuevos contenidos. Distinguiremos:

- las obras que, pese a los rasgos españoles que puedan presentar, pertenecen a una tradición de origen prehispánico;
- las que, provistas o no de rasgos de origen prehispánico (excluyendo el, evidente, de la lengua), pertenecen a una tradición española;
- las que, refiriéndonos a las ciencias de la naturaleza, podríamos calificar de híbridas porque el grado alcanzado por la mezcla de rasgos de origen prehispánico e hispánico las coloca al margen de ambas tradiciones.

Por supuesto, la clasificación que acabamos de indicar es sólo un marco general, que nos parece útil para presentar la literatura quechua pero que no nos dispensa de someter cada obra a un análisis pormenorizado. A este respecto, es evidente que no podemos situar las tradiciones de origen hispánico y prehispánico en pie de igualdad, puesto que la identificación de las primeras ya está en gran parte realizada, mientras que en su mayoría las segundas quedan por identificar. Por ello, antes de concluir que un conjunto de obras pertenece a una tradición de origen prehispánico, tendremos que analizar el tema de cada una de ellas y los procedimientos que rigen su composición para comprobar que no coinciden con ningún género español. Pero esta verificación, que requiere la mayor exhaustividad en su realización, sólo será una primera etapa. Será necesario después cerciorarnos de que las características temáticas y estilísticas evidenciadas definen un sistema

estable de reglas a las que obedece cada obra del conjunto. Únicamente en este caso estaremos en condiciones de postular una filiación con un género prehispánico.

Al considerar la clasificación establecida sobre estas bases, llama la atención la influencia mínima del tiempo, cuyo papel aquí no puede compararse con el que desempeña en la historia de las literaturas de lengua española. En particular, asombra la afinidad de ciertas obras recientes, representativas de géneros de origen prehispánico, con textos de finales del siglo XVI o comienzos del XVII. Este carácter conservador se entiende mejor si tenemos en cuenta uno de los rasgos esenciales de las literaturas indígenas de Latinoamérica, evidenciado por Martin Lienhard: el dominio que en ellas sigue ejerciendo la oralidad<sup>3</sup>. A menudo, los textos de que disponemos son los vestigios de la tradición oral —el título que el referido autor dio a su libro pionero, *La voz y su huella*, expresa esta idea—, la cual a veces se mantiene sin mayores transformaciones a lo largo de los siglos. La literatura quechua, al menos su componente de origen prehispánico, sigue esta regla. Así, por ejemplo, una gran parte de los poemas quechuas conocidos proviene de la tradición oral. También ilustra el mismo principio la transmisión de los cuadernos de ensayos donde están transcritos los dramas de la muerte del Inca. Sometidos cada año —antes de las fiestas patronales, época de la escenificación de la obra, y durante ellas—, a una utilización intensiva, estos cuadernos dejan de servir al cabo de algunos decenios y tienen que ser sustituidos por otros nuevos, copiados de los anteriores. Por consiguiente, en este caso también, el texto literario es una muestra, extraída en determinado momento, de una tradición plurisecular. Del análisis de las literaturas indígenas de Latinoamérica, Martin Lienhard concluía que las divisiones que resultan pertinentes para ordenar la producción literaria «oficial», dejan totalmente de serlo en cuanto se intenta aplicarlas a las literaturas que él denomina «alternativas»<sup>4</sup>. Indudablemente, el estudio de la literatura quechua no desmiente esta conclusión. En efecto, no sólo no son adecuadas las categorías temporales a las que se suele recurrir cuando se emprende el análisis de una literatura «oficial», sino que tampoco operan las categorías espaciales, en particular las que reflejan las distinciones nacionales. En varias ocasiones, nos daremos cuenta de que el concepto de literatura quechua peruana, entendido como una entidad esencialmente diferente de las literaturas quechuas de Bolivia o Ecuador, no tiene sentido. En consecuencia, el presente ensayo tratará de la literatura quechua en general, sin miramiento al origen nacional de las obras que la constituyen.

Desde luego, la falta de pertinencia de las categorías comúnmente admitidas para el estudio literario resalta ante todo cuando se intenta aplicarlas al caso particular del componente de origen prehispánico de la literatura quechua; sin embargo, no

deja de observarse también –aunque en mucho menor escala– cuando se las aplica a su componente de origen español. Claro, siendo creaciones individuales que no se transmiten por el canal de la tradición oral, las obras que pertenecen a este último conjunto, a diferencia de las del primero, son características de una época determinada. Con todo, una sensible distancia cronológica a veces las separa de sus homólogos peninsulares. A título de ejemplo tomaremos el caso de las tres obras teatrales en quechua tituladas *El pobre más rico*, *Uska Pawqar* y *Ollantay*. No sólo estas piezas ostentan todos los rasgos específicos del género español conocido con el nombre de «comedia», sino que una neta influencia calderoniana es perceptible en ellas, especialmente en las dos primeras. Si nos atenemos a un trabajo de Bruce Mannheim, la más temprana de dichas piezas no pudo haber sido compuesta antes de los últimos años del siglo XVII, y más probablemente comienzos del XVIII, mientras que la creación de la más tardía se remonta a los años veinte o treinta del mismo siglo<sup>5</sup>. Ahora bien, en aquella época la influencia de Calderón había dejado de dominar el teatro español y, más que la comedia, nuevos géneros como la tragicomedia y la tragedia gozaban de los favores del público de la metrópoli.

En base a las consideraciones anteriores, clasificaremos la producción literaria en quechua según los dos criterios del género y del origen. Distinguiremos primero tres géneros principales que son la poesía, el relato y el teatro, y luego, en cada uno de ellos, las tradiciones de origen prehispánico, las de origen español y las híbridas. Sobra decir que esta última distinción no implica ningún juicio de valor: tanto en las tradiciones de origen prehispánico como en las de origen español, obras de suma calidad coexisten con otras menores y aun producciones desprovistas de interés.

## LA POESÍA

### ¿Existe una poesía quechua de origen prehispánico?

Conscientes de que la existencia de una eventual poesía quechua de origen prehispánico no significa su coincidencia con las formas poéticas más conocidas, nos pusimos en busca de la definición más general posible del género. Ante todo, quisimos evitar de asimilar el arte poético con los rasgos característicos –rima, cómputo silábico, ritmo– de una de sus manifestaciones, esto es la poesía europea, lo que habría constituido un grave error metodológico. Finalmente optamos por definirlo como el nivel máximo de la elaboración estética, siendo representado el nivel mínimo por la prosa administrativa o científica y los eslabones intermedios

por los distintos grados de sofisticación de la prosa literaria. Esta definición plantea inmediatamente la cuestión de la existencia, entre los textos quechuas que se conforman con ella, de los que no se inspiren en la poesía española.

En la óptica que acabamos de exponer, dos series de textos nos parecen de especial interés por las aspiraciones estéticas que visiblemente presidieron su composición:

- los textos que el cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala presenta en su obra como transcripciones de «cantos», «bailes», «danzas», etc.<sup>6</sup>
- los textos de oraciones presentes en las actas de los procesos de idolatrías organizados hacia 1650 en la región de Cajatambo, que corresponde actualmente al sur del departamento de Ancash y norte de Lima<sup>7</sup>.

Además de la particular nitidez de los procedimientos estilísticos visibles en los dos grupos de textos, la elección de éstos se debe a la preocupación por evitar una dificultad metodológica que abordaremos más tarde. Ésta reside en la manipulación, por parte de ciertos autores de origen autóctono, del discurso ritual prehispánico. Dicha manipulación no puede haber afectado los textos de Guaman Poma, por constituir éstos un corpus de poemas profanos, ejemplo casi único en toda la literatura quechua colonial; y, por una razón inversa, los textos recogidos en Cajatambo tampoco pueden haberla sufrido, ya que son transcripciones de rezos paganos, denunciados como tal por los jueces extirpadores de idolatrías que organizaron los procesos.

Del análisis formal de los textos de ambas series, se colige que todos presentan, aunque con notables diferencias de nivel, un grado de elaboración estética tal que su pertenencia al arte poético no admite discusión. En todos también esta elaboración estriba fundamentalmente en el mismo procedimiento, que consiste en una estructuración del discurso en enunciados paralelos. Con ello, queremos expresar que cada texto está dividido en pares de secuencias conexas, y que las secuencias de un mismo par poseen una estrecha semejanza de forma y de contenido. Más precisamente, las secuencias afines ostentan dos características de difusión tan amplia que las consideraremos como los rasgos distintivos de este tipo de poesía. En primer lugar, están construidas según una misma estructura sintáctica, de modo que a cada vocablo de la una corresponde un vocablo homólogo en la otra. En segundo lugar, considerando los términos homólogos que difieren —los hay que son idénticos—, diremos que forman un doblete. Ahora bien, además de pertenecer a la misma categoría gramatical —consecuencia de la identidad de estructura sintáctica—, los elementos constitutivos de un doblete siempre presentan cierta afinidad a nivel semántico. A menudo son sinónimos o parasinónimos; si no

lo son, por lo menos remiten a un campo semántico común, como consta en el ejemplo citado a continuación:

*Chay asiq nawi[y]kita yuyarispa  
utinipuni,*

Al pensar en tus ojos risueños, me quedo  
atónito,

*Chay pukllaq nawi[y]kita yuyarispa  
unquyman chayani.<sup>8</sup>*

Al pensar en tus ojos juguetones, caigo  
enfermo.

Extraído de un poema (*harawi*) transcrito por Guaman Poma que citaremos *in extenso* más abajo, este dístico posee dos dobles cuyos constituyentes están formados a partir de las raíces verbales *asi-* (reír) y *puklla-* (jugar) para el primero, *uti-* (quedarse atónito) y *unquyman chaya-* (caer enfermo) para el segundo. En ambos casos, los componentes del doblete no son sinónimos, sino que pertenecen al mismo campo semántico, el de la alegría en un caso, el del malestar en el otro. Teniendo en cuenta esta peculiaridad, que nos parece el rasgo más relevante del arte poético que se expresa en el dístico, usaremos el vocablo de **doblete semántico** para designar dos términos homólogos, si son distintos, y el de **paralelismo semántico** para el procedimiento estilístico que acabamos de describir.

La estructuración del discurso en enunciados paralelos, además de situar dicho discurso a una distancia máxima de la expresión espontánea, y por ende verificar la definición del lenguaje poético, remite también a éste por el efecto de repetición que le es consubstancial. A este respecto es elocuente la etimología latina del término «verso» –*versus*: «vuelta»– y más aún su oposición con el modo de expresión llamado *prorsa* –voz de la cual se deriva «prosa»–, o sea una palabra que siempre avanza y nunca vuelve. En definitiva, legítimamente podemos imputar al paralelismo semántico una función equivalente a nivel del sentido a la que cumple la rima de la poesía occidental a nivel fónico.

También contribuye a producir un efecto poético la ambigüedad propia del paralelismo semántico. Al echar mano de dobles semánticos para construir las secuencias paralelas que componen su obra, el poeta nos proporciona sucesivamente dos términos para designar una realidad que a menudo es única, lo que introduce un elemento de duda y perturba la precisión semántica del enunciado. Desmoronado el valor literal, denotativo, de la palabra, queda en pie otro sentido, figurado o connotativo, que hace posible una lectura más espontánea, más intuitiva. De esta posibilidad de comprensión en simpatía nace la emoción poética.

Extraído del mismo *harawi* de Guaman Poma, el dístico que citamos a continuación ilustra el poder evocador del paralelismo semántico:

*Aquyrakichu, Quya, rakiriwanchik,* La desventura, Reina, nos separa,  
*Tiyuyrakichu, Nusta, rakiriwanchik.* El infortunio, Princesa, nos separa.

¿Quién es la mujer a la que se dirige el desdichado héroe de este *harawi*? ¿Será *Quya* (Reina)? ¿o tal vez *Nusta* (Princesa)? Siendo las dos sucesivamente, no puede ser ninguna de ellas en concreto. Una vez eliminadas las referencias a mujeres precisas, queda la imagen borrosa de una mujer amada, o mejor dicho la imagen de la femineidad.

Dada su fuerza poética intrínseca, no es de extrañar que el paralelismo semántico haya sido escogido como procedimiento de base del arte poético en las culturas más diversas. A título de ejemplo, y sin ninguna pretensión de exhaustividad, citaremos la poesía tradicional rusa –de particular trascendencia es la canción épica llamada *bylina*–, la fino-uciana –la gran epopeya popular titulada *Kalevala*, obra maestra de la literatura finesa, está compuesta exclusivamente en pares de enunciados paralelos–, la turca, la mongólica, la hebraica y la china. El continente americano no constituye una excepción, ya que, aparte del caso quechua, los mayas siguen usando el paralelismo semántico como fundamento de su poesía tradicional.

A este nivel de la discusión, ya estamos en posesión de varios argumentos que abogan todos por la tesis del origen autóctono de los textos quechuas compuestos según las pautas del paralelismo semántico: primero, si bien culturas muy diversas han basado su poesía tradicional en dicho procedimiento, éste, al parecer, es ajeno a la poesía de la Europa occidental, la cual recurre esencialmente a la rima y al cómputo silábico; segundo, una diferencia radical separa los dos tipos de elaboración poética, relacionándose el uno con el sentido y el otro con el sonido; y tercero, parece haber una incompatibilidad entre las dos artes poéticas, ya que no observamos la menor incursión de los mentados rasgos europeos en los dos grupos de poemas quechuas que hemos seleccionado a fin de evidenciar las huellas de una poesía prehispánica.

Ante tales argumentos ¿estaríamos ya en condiciones de proclamar la pertenencia de los poemas transcritos por Guaman Poma de Ayala y de los rezos que figuran en los procesos de idolatrías de Cajatambo a una tradición poética de origen prehispánico? En realidad no lo podemos todavía por no haber descartado totalmente la eventualidad de un origen hispano. En efecto, el primer postulado

del párrafo anterior tiene que ser matizado, pues si nos atenemos a cierta poesía popular española, forzoso nos es admitir que el arte poético de la Península no desconocía del todo la estructuración en enunciados paralelos. Entre muchos ejemplos posibles, escogeremos la canción popular transcrita a continuación que, en la comedia *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, cumple la función de aviso premonitorio dirigido 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»<sup>9</sup>

Constatamos que en cuanto a su composición, ninguna diferencia de fondo separa este breve canto de los poemas quechuas de Guaman Poma o de los rezos de Cajatambo: misma estructuración en pares de enunciados paralelos, misma presencia de dobles cuyos constituyentes presentan una afinidad a nivel del sentido (avisar / aconsejar; salir / ir; gala / flor; Medina / Olmedo). ¿Significa esto que el paralelismo semántico quechua no sería sino la transposición de una tradición literaria de origen español? Tras un análisis minucioso, tenemos la convicción de que esta hipótesis no refleja la realidad. Cuatro series de consideraciones nos llevan a afirmar la pertenencia de los textos quechuas marcados por el paralelismo semántico a una tradición prehispánica:

· En primer lugar, los poemas estructurados en pares de enunciados paralelos constituyen un sector relativamente marginal de la poesía española, que nunca logró emanciparse de sus raíces populares para constituir un género literario reconocido como tal. A este respecto, la presencia de la canción popular citada más arriba en *El caballero de Olmedo*, obra literaria en el pleno sentido de la palabra, no es sino una excepción. Es más, la ausencia de huellas de este tipo de poesía en la literatura hispanoamericana nos hace sospechar que su difusión no ultrapasara los límites de la Península.

• En segundo lugar, no encontramos rastros de paralelismo semántico –a no ser en forma marginal– en los textos quechuas más visiblemente influidos por la literatura española. Cuando los autores de tales textos quisieron darles una forma poética –particularmente aclarador es el caso de las comedias y autos sacramentales, que

abordaremos más abajo—, recurrieron sistemáticamente a la rima o asonancia y al cómputo silábico.

- En tercer lugar, el paralelismo semántico se adecúa perfectamente a las características de la lengua quechua, lo que no se verifica con la rima fónica, si consideramos que uno de los rasgos más notables de dicha lengua es la rigidez del orden de los componentes de la palabra. Ésta empieza sistemáticamente con un lexema o morfema léxico seguido por una serie de morfemas gramaticales cuyo rango está determinado por su naturaleza. Dada la imposibilidad de alterar esta construcción, la única manera de hacer rimar fonéticamente dos palabras quechuas consiste en darles por morfema final la misma partícula gramatical, lo que produce inevitablemente una impresión de monotonía y por consiguiente contrarresta el efecto de sorpresa indispensable al nacimiento de la emoción poética. Al revés, hemos comprobado hace poco que la estructuración del discurso en enunciados paralelos es propicia al surgimiento de semejante emoción.

- En cuarto lugar, el paralelismo semántico resulta en perfecta adecuación, no sólo con la lengua, sino también con el pensamiento quechua. A este respecto, sería erróneo pensar que dicho procedimiento sirve fines exclusivamente estéticos. Muy a menudo contribuye también a la expresión de las ideas y, en esta perspectiva, radica frecuentemente en una concepción dual del mundo. Al presentarnos un universo ordenado por los conceptos complementarios y alternados de *yin* y *yang*, el ejemplo chino es probablemente el más significativo<sup>10</sup>. Del mismo modo, el dualismo propio de la visión andina del mundo —fijémonos en las categorías opuestas *hanan* («alto») y *hurin* («bajo») que hasta hoy rigen la organización de muchas comunidades indígenas— supone una estructura discursiva también dualista, como es la que estriba en enunciados paralelos.

De estas reflexiones inferimos la existencia de una poesía quechua de origen prehispánico, a la que atribuiremos por marca distintiva el uso del paralelismo semántico. No obstante, éste no es sino una característica genérica, fundamental pero insuficiente para definir un arte poético que se revela refinado y complejo. En los párrafos que siguen, trataremos de proyectar la luz sobre algunas de las múltiples facetas de esta clase de poesía.

Primero, consta que el paralelismo semántico no se reduce a su expresión más corriente, esto es la estructuración del discurso en pares de secuencias. Si las construcciones mayoritarias son, y con mucho, de tipo binario, a su lado existen también ejemplos de construcciones ternarias. Uno de ellos, que figura en un

*harawi* de Guaman Poma de Ayala reproducido *in extenso* más abajo, está transcrito a continuación:

<i>Mana waqaykunki,</i>	No caes en lágrimas,
<i>Sikllallay kaspá,</i>	Tú, mi bella,
<i>Quyallay kaspá,</i>	Tú, mi Reina,
<i>Nustallay kaspá.</i>	Tú, mi Princesa.

En este cuarteto, llama la atención la disimetría presentada por los términos *Siklla*, *Quya* y *Ñusta*, componentes del «tripleto semántico» que engendra el efecto de paralelismo. Los dos últimos de estos términos, *Quya* («reina») y *Ñusta* («princesa»), pertenecen a la misma clase semántica; pero el primero, *Siklla*, es ajeno a esta clase, puesto que de sus dos acepciones (en sentido propio: una flor de color azul; metafóricamente: la mujer hermosa) no hay ninguna que coincida con un título de nobleza femenino. Esta falta de simetría no es una excepción: sistemáticamente, los tripletes semánticos ostentan un desequilibrio entre un par unido por una fuerte afinidad semántica y un tercer constituyente cuya vinculación con los dos primeros es mucho más floja. De ahí la posibilidad de interpretar los tripletes como el resultado de la adición de un elemento nuevo a un antiguo doblete. En definitiva, no sólo las construcciones ternarias son minoritarias frente a las binarias, sino que las primeras nacieron probablemente de una infracción a la regla del dualismo.

Aparte del paralelismo semántico mencionaremos como rasgo distintivo de la poesía quechua de origen prehispánico la presencia frecuente de una introducción ritual cuya función es definir la composición como poética y al mismo tiempo situarla dentro de un género determinado. Cabe notar que esta característica no se observa únicamente en los géneros sagrados. Si bien el canto llamado *waqaylli*, que es de índole sagrada, empieza sistemáticamente con las palabras *aya uya waqaylli*, encontramos secuencias rituales de naturaleza idéntica al inicio de varios tipos de poemas profanos, como por ejemplo el *harawi* y el *haylli*, los cuales se abren con las palabras *haray harawi*, para el primero, *ayaw haylli*, *yaw haylli*, para el segundo.

Finalmente, quisiéramos hacer hincapié en que la poesía de origen prehispánico no es sino el componente textual de un conjunto constituido por la fusión de artes de distintas índoles. Los vocablos de «cantos», «danzas», «bailes», etc., empleados por Guaman Poma de Ayala para designarla, y más aun su vinculación con la canción tradicional contemporánea, subrayan la importancia de los elementos musicales y coreográficos que se combinan con los elementos propiamente

literarios. Sentado esto, no consideraremos estos aspectos musicales y coreográficos en el presente estudio. En efecto, aparte de que las informaciones disponibles al respecto son fragmentarias, lo que fundamentalmente nos interesa aquí es el valor literario de los textos que presentamos.

### La poesía profana

En la presente sección y las cinco siguientes aplicaremos las conclusiones que acabamos de formular para la poesía profana. Presentaremos en una sección ulterior la poesía sagrada, por plantear ésta un problema metodológico que requiere un estudio aparte. Consideraremos pues la estructuración del discurso en secuencias paralelas como la condición de la pertenencia a una tradición poética de origen prehispánico.

Hasta comienzos del siglo veinte, la única colección de poemas profanos de alguna importancia que satisfaga esta condición es la que forman las piezas recogidas por Guaman Poma de Ayala. En ausencia de huellas del paralelismo semántico no podemos tener ninguna certidumbre acerca del origen autóctono de los dos poemas que figuran en los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega<sup>11</sup>. Uno de estos poemas se reduce a un cuarteto. En cuanto al otro, titulado *Sumaq Ñust'a* y de dimensión más significativa, el autor mestizo nos refiere que lo copió de la crónica perdida del jesuita Blas Valera, añadiendo que éste lo habría leído en los nudos de un *kipu*, afirmación ésta que ciertamente no contribuye a despejar las dudas sobre su autenticidad. En cambio, una de las composiciones incluidas en la obra de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua parece responder a nuestras expectativas. Dos diferencias la separan de los demás textos en quechua que figuran en dicha obra: primero su tema, que no es sagrado, ya que en ella se evocan los méritos respectivos del Inca y del señor de los Collas; segundo su composición en enunciados paralelos que cumple la función de hacer resaltar el contraste entre los dos próceres<sup>12</sup>.

Ya que estábamos en busca de una poesía profana cuya construcción en pares de secuencias paralelas atestiguará la pertenencia a una tradición de origen prehispánico, se nos ocurrió que convenía indagar en las colecciones de dos aficionados bolivianos, llamados Ismael Vásquez y José Armando Méndez, recogidas por Jesús Lara en su incansable labor de descubridor de muestras de la literatura quechua. Lamentablemente, en sus dos libros titulados respectivamente *La poesía quechua*<sup>13</sup> y *La literatura de los quechuas*<sup>14</sup>, el ilustre escritor boliviano no nos brinda sino muy escasos datos sobre la época y las circunstancias en las

que fueron constituidas dichas colecciones. De varios indicios creemos poder inferir que la primera de ellas data de finales del siglo XVIII y que la segunda es posterior de un siglo. En cuanto a su contenido, sólo disponemos de los poemas reproducidos en los dos referidos libros de Jesús Lara, en una versión además distinta del original ya que este autor solía transcribir uniformemente los textos en quechua que citaba en una grafía correspondiente a la variedad boliviana contemporánea. Esta opción, pese a las buenas intenciones que la motivaron –conseguir una presentación más asequible al lector–, nos priva sin duda de una fuente de valiosos indicios dialectológicos y cronológicos.

La lectura de los poemas de las colecciones de Vásquez y Méndez desemboca en la constatación de que en su inmensa mayoría carecen de la estructuración en enunciados paralelos, característica de la poesía de origen prehispánicos, danzas, bailes, etc., no podemos pronunciarnos sin previo estudio sobre su carácter literario. Toda la problemática de la onquista hasta nuestros días. Y por fin, este mismo término implica que el resto de la literatura quechua sea «hispanica», lo anción popular quechua publicadas a lo largo del siglo veinte para encontrar huellas de una poesía profana marcada por el paralelismo semántico. Entre dichas antologías, destacaremos tres que nos parecen de especial interés por la cantidad y la variedad de las piezas recogidas: la de Raoul y Marguerite d' Harcourt, publicada en 1925<sup>15</sup>, la de José María Benigno Ayerbe, por apodo Farfán, de mediados del siglo<sup>16</sup>, y la de los hermanos Montoya, que salió a luz en los ochentas<sup>17</sup>.

Este breve registro de las obras que contienen muestras de la poesía profana de origen prehispánico pone de manifiesto el valor de la crónica de Guaman Poma en su calidad de testimonio precoz sobre dicha clase de poesía: por ser anteriores en tres siglos a cualquier otra manifestación escrita de la misma tradición –excepción hecha de la pieza citada por Pachacuti Yamqui y del *haylli* de la colección Méndez–, los poemas recopilados por el cronista indio constituyen el reflejo más fiel del arte poético prehispánico. Por ello, merecen un estudio pormenorizado que no podemos hacer figurar en el presente trabajo pero cuyos resultados no parecen dignos de ser mencionados. Los más relevantes consisten en la existencia de un contraste entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano que se manifiesta en primer lugar, claro, a nivel sintáctico, con la estructuración en secuencias paralelas, pero también a nivel morfológico y léxico, contribuyendo a dar a la poesía profana de origen prehispánico una fisonomía profundamente original.

En el ámbito morfológico, advertimos que a veces ciertos morfemas gramaticales aparecen provistos de un contenido semántico distinto del que revisten en el lenguaje común. Así, puede acaecer que encontremos una partícula *-chu* en

contextos tales que no podemos atribuirle su sentido normal de interrogativo-negativo. Asimismo, ciertas ocurrencias del morfema -y nos obligan a descartar tanto el valor de primera persona posesora como el de vocativo que tradicionalmente le corresponden. En ambos casos, consta que las referidas partículas cumplen, en el contexto específico del discurso poético, una función de énfasis.

La distinción entre la poesía y el lenguaje cotidiano se traduce en el ámbito léxico por la existencia de un registro propiamente poético. Integran este registro vocablos que concurren a la expresión de los sentimientos, como *sunqu ruru* («los pensamientos más íntimos»), y otros que proceden de la identificación metafórica de la persona amada con seres del reino animal o vegetal. A título de ejemplos de esta última clase, podríamos citar los términos *siklla* y *chinchirkuma*, que ambos designan flores. La voz *aquyraki*, evocadora de la desdicha que afecta al individuo –por oposición al *pachakuti*, que afecta a la comunidad entera–, también aparece en varios poemas, donde suele referirse a la separación (raíz *raki*–: «separar») de los amantes. Igualmente pertenecen al fondo léxico propio de la poesía quechua una serie de vocablos compuestos –además de *sunqu ruru*, ya mencionado, podríamos citar *unuy rirpu* o *unuy wiqi*, entre otros– cuya definición en varias obras filológicas –por ejemplo la de *sunqu ruru* en el diccionario de Jorge Lira<sup>18</sup>– atestiguan un sentido metafórico distinto del sentido literal. Por fin, la lectura de las secuencias en quechua que los autores de las mismas obras filológicas citan para ilustrar sus definiciones nos da la convicción de que algunas de ellas fueron extraídas de una obra poética. Así, por ejemplo, la presencia de una corta secuencia provista de un doblete semántico en la entrada del diccionario de Diego González Holguín relativa al verbo *apaykacha*<sup>19</sup>, sitúa dicho verbo, que encontraremos de nuevo en un *harawi* de Guaman Poma citado más adelante, en el registro poético.

Una vez identificadas las características de la poesía profana de origen prehispánico, surge el problema de su evolución a lo largo de los siglos. Este problema no se plantea de manera idéntica según se considera globalmente o al contrario se enfoca género por género. En el primer caso, la presencia del paralelismo semántico –y en menor grado de los procedimientos gramaticales y léxicos que acabamos de describir– en una fracción notable de la canción tradicional quechua actual confiere a ésta la calidad de heredera de la poesía prehispánica. Esta innegable continuidad, claro, se combina con no menos evidentes diferencias, reflejos de transformaciones profundas que intentaremos poner de relieve.

El problema se vuelve mucho más delicado a nivel, no ya global, sino de cada uno de los géneros constitutivos de la poesía profana. Asombra la profusión de las designaciones que tanto en la edad colonial como en la época actual se refieren a

géneros líricos. En lo que al Perú colonial respecta, esta diversidad se transparenta por ejemplo en la siguiente lista, extraída de la obra de Guaman Poma: «q[ue] los d[ic]hos caciques principales y sus yn[di]os o las yn[di]as sus propios hijos lexitimos que dansen y hagan taquies y haylli - uacō - uauco - saynata - llamallama - hayachuco - chimo capac - ayanya - guarmi auca - antisuyo - chipchillanto - uaruro - hahiuva - apac - llamaya - harauayo - uaricza - tumipampa - harauí - pingollo - quena quena - catauari»<sup>20</sup>. Las denominaciones encontradas en la antología de los hermanos Montoya, relativas al Perú contemporáneo, no son menos profusas: wayno, pukllay, carnaval, wifala, wayllacha, pumpin, araskaska, pasacalle, toril, herranza, toro velay, wanka, harawi, waylarsh, yupay, yarqa aspiy, ayataki, wawapampay, uh wayli, waylia, kaswa / qachwa, pirwa<sup>21</sup>. El único término que sea común a las dos listas es *harawi*. Aun añadiéndole *qachwa*, que Guaman Poma menciona en otras partes de su obra, resulta imposible por lo general evidenciar una continuidad entre las categorías representativas del arte lírico colonial y las de la canción actual.

En realidad, no creemos que esta aparente falta de correspondencia a nivel terminológico sea significativa de una ruptura entre los géneros existentes hace cuatro siglos y los del Perú contemporáneo, al menos desde el punto de vista literario. Primero es visible que varias de las designaciones mencionadas más arriba tienen un carácter regional o local, como por ejemplo «tumipampa», nombre de una metrópoli regional incaica situada en el territorio actual de Ecuador, «chimo capac» –reminiscencia, según podemos imaginar, de la tradición chimú– o «antisuyo». Pero sobre todo, consta que tales designaciones no son representativas de categorías literarias: en su gran mayoría remiten esencialmente al componente musical –y a veces coreográfico– del arte lírico. Esta cualidad resulta evidente a la lectura de las definiciones que José Dionisio Anchorena dio en su *Gramática quechua* (1874) de los géneros andinos más conocidos. Independientemente de la falta total de pertinencia de los criterios escogidos por el referido autor – en particular la rima y el cómputo silábico, o sea los que caracterizan la poesía europea –, la extremada imprecisión de sus definiciones indica que el elemento decisivo es de carácter extraliterario. Una definición particularmente reveladora es la del *harawi*: «El *harahui* o *yarahui* se compone generalmente de cuartetos o quintillas de versos sueltos o asonantes de cinco a ocho sílabas»<sup>22</sup>. En otros términos, no hay ningún rasgo estable, ni el número de los versos, ni el de las sílabas en cada verso, ni la consonancia. La definición del *waynu* resulta todavía más vaga: «El *huaynu* o *huayñu* es una poesía ligera constante de dos a ocho versos sueltos o asonantes de cualquier metro»<sup>23</sup>. Si nos atuviéramos a ella, tendríamos derecho a preguntarnos si existe un género poético que no sea un *waynu*...

Al final de cuentas, nos encontramos frente a una contradicción: por un lado, no podemos recurrir a la terminología existente en materia de género; y por el otro, tampoco es posible negar toda pertinencia a la noción misma de género. Para superar esta contradicción, no vemos otra solución que la que consiste en comparar los textos de diversas épocas para identificar semejanzas temáticas y formales, características de una continuidad temporal. En ausencia de designaciones indiscutibles desde el punto de vista literario, consideraremos tal continuidad como la prueba de la permanencia de un género a lo largo del tiempo.

### La poesía de creación o *harawi*

Al proceder de la manera que acabamos de indicar, se nos ocurre que la poesía quechua está constituida por dos clases muy distintas de obras, según tiene la preeminencia la libertad creadora del poeta o el respeto de las reglas formales. La existencia de la primera clase está evidenciada por el Inca Garcilaso de la Vega en una corta secuencia cuyo alcance nos parece digno de ser subrayado: «Otras muchas maneras de versos alcanzaron los Incas poetas, a los cuales llamaban *haráuec*, que en su propia significación quiere decir «inventador»»<sup>24</sup>. De esta definición del agentivo *harawi-q* inferimos que en el Perú prehispánico la raíz verbal *harawi-* se refería sin más detalles al acto de creación poética y, luego, el sustantivo homónimo al resultado de dicho acto. Por consiguiente, el término *harawi*, en su sentido prehispánico, no era la designación de una categoría lírica particular, como la es actualmente, sino un nombre genérico evocador de una poesía cuyas reglas se limitaban al uso del paralelismo semántico, y en la que se expresaba ante todo la sensibilidad del poeta.

Creemos que la mayor parte de la canción andina actual es la heredera de esta poesía «de creación», para la cual proponemos la designación general de *harawi*. A esta categoría pertenece, claro, el género que hoy se conoce con los nombres de «harahui» o «yarahui», pero también otros que, o bien se distinguen del primero por sus características musicales –así el «huayno»–, o bien tienen denominaciones equivalentes en otras hablas, como «huanca», de origen claramente aimara.

Después de haber recalcado el papel creador del poeta en el *harawi*, quisiéramos ilustrar este rasgo presentando algunas muestras que nos parecen significativas en especial del alto grado de elaboración poética alcanzado por esta clase de poesía. Con este fin hemos escogido dos poemas citados por Guaman Poma de Ayala, que son a la vez, entre los que recogió el cronista indio, los más logrados

estéticamente y los más característicos del género.

El amor imposible es el tema del elegante *harawi* transcrito a continuación, al que Jesús Lara atribuyó el título de «Canción de ausencia»<sup>25</sup>:

*Haray harawi.*

*Aquyrakichu, Quya. rakiriwanchik.*

*Tiyuyrakichu, Nusta, rakiriwanchik.*

*Sikllallay. chinchirkuma kapti[y]kichu,*

*Umallaypi, sunqu rurullaypi apaykachaykiman.*

*Unuy rirpu llullam kanki.*

*Yakuy rirpu pallqum kanki.*

*¿Maytaq sallaywan qaynaykunichu?*

*Chay pallqu mamaykim wanuypaq*

*rakiqninchikqa.*

*Chay awqa yayaykim wakchaqninchikqa.*

*Ichapas. Quya. qapaq apu Dios niptinqa.*

*Wakitaq tinkusun. Diostaq tinkivasun.*

*Chay asiq nawi[y]kita yuyarispa utinipuni.*

*Chay pukllaq nawi[y]kita yuyarispa unquyman*

*chayani.*

*Chikalla. Inka; chikalla. Señor.*

*“Waqay” niqlla. waytaq.*

*¿Sunquyuqchu tiyanki?*

*Yakuytam yakta waqaspa.*

*Qantut Patapi. Sapi Wayqupi.*

*Suyayki. sikllallay<sup>26</sup>.*

[obertura característica del género]

La desventura, Reina, nos separa.

El infortunio, Princesa, nos separa.

Si fueras, hermosa mía, flor-*chinchirkuma*,

Te llevaría como prenda en mi cabeza, te guardaría en lo más hondo de mis pensamientos.

[Cual] reflejo de las aguas, eres ilusión.

[Cual] reflejo de las linfas, eres apariencia.

¿Dónde he gozado del descanso con mi amada?

Es tu pérdida madre la que nos separa para hacernos morir.

Es tu desleal padre el que nos sume en la soledad.

Tal vez, Reina, si lo ordena el Señor Dios todopoderoso,

Nos juntaremos. Dios nos reunirá.

Al pensar en tus ojos risueños, me quedo atónito.

Al pensar en tu ojos juguetones, caigo en sueño.

Basta ya, Inca: basta ya, Señor.

Que ella no haga sino nadar y ordenarme que llore<sup>27</sup>.

¿No te abandonó el recuerdo?

Derramando en vano torrentes de lágrimas.

En Qantut Pata y en el valle del río Sapi,

Te espero, hermosa mía.

Al nivel formal, llaman la atención una gracia, una armonía dignas de una obra de arte. Particularmente significativo de esta calidad estética es el dístico siguiente, joya poética de inestimable pureza:

*Sikllallay. chinchirkuma kapti[y]kichu.*

*Umallaypi. sunqu rurullaypi apaykachaykiman.*

Si fueras, hermosa mía, flor-*chinchirkuma*,

Te llevaría como prenda en mi cabeza, te guardaría en lo más hondo de mis pensamientos.

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»<sup>28</sup>. 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 acepción mucho más amplia, hasta el extremo que, como lo veremos, Jorge Lira construyó un poema entero jugando con sus numerosos significados. De la vasta 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»<sup>29</sup>, extraeremos el sentido de memoria, coherente con la definición, citada más arriba, de la expresión *sunqu ruru* en el diccionario de Jorge Lira. En definitiva, vemos aparecer una serie de «puentes semánticos» que unen sucesivamente uno con otro los cuatro substantivos del dístico. De estos múltiples vínculos resulta una posibilidad de doble lectura, a nivel concreto y metafórico, que confiere al poema profundidad y belleza.

La significación del *harawi* se aclara en cuanto advertimos una serie de indicios que tienen en común una estrecha relación con la capital de los Incas: las palabras *Inka*, *Quya* y *Ñusta* que remiten a la nobleza incaica, y los topónimos *Qantui Pata* y *Saphi* que se refieren a la ciudad imperial o sus inmediaciones. Este innegable origen cuzqueño sugiere que la desdicha del protagonista se haya originado en la rigidez del sistema de uniones matrimoniales vigente entre los clanes incaicos: a la par que canta el amor imposible, el poeta evoca el rigor ineludible de la prohibición.

Esta prohibición, el infortunado héroe sufre por ella pero al parecer no la transgrede. En eso la «Canción de ausencia» difiere de otro hermoso *harawi* transcrito por Guaman Poma, que citamos a continuación:

*Murqutullay, murqutu.*  
*Llulluchallay, llullucha.*  
*Mana sunqyuki qiwigchu,*  
*Mana waqaykunki,*  
*Sikllallay kaspá,*  
*Quyallay kaspá,*  
*Nustallay kaspá.*  
*Unuy wiqillam apariwan,*  
*Yakuy parallam<sup>30</sup> pusariwan,*  
*Chay llikllaykita rikuykuspa,*  
*Chay aqsuykita qawaykuspa.*

Alga, mi tierna alga  
 Ova, mi tierna ova.  
 Tu corazón no se conmueve,  
 No caes en lágrimas.  
 Tú, mi bella,  
 Tú, mi Reina,  
 Tú, mi Princesa.  
 Oleadas de lágrimas me llevan,  
 Torrentes de lluvia me arrastran,  
 Al acordarme de tu manta,  
 Al recordar tu saya.

*Mananam pachapas chisiyanchu,  
Tuta rikcharipti[y]pas,  
Mananataqmi pacha paqarinchu.  
Qamqa Quya,  
Qamqa Señora.  
Mananachi yuyariwankichu,  
Kay sankaypi puma atuq mikuwaptin,  
  
Kay pinaspi wich(i)qasqa kikasqa tiyapti[y],  
Palla<sup>31</sup>.*

Ya no viene el atardecer,  
Y cuando me despierto de noche,  
Ya no se levanta el día.  
Tú, eres Reina,  
Tú, eres Señora.  
Habrás dejado de pensar en mí,  
Mientras en esta cárcel me están devoran-  
do pumas y zorros,  
Mientras en este calabozo permanezco  
encerrado, atado, mi Dama.

Sin dejar de ser sentimental, como en el poema precedente, el dolor que se expresa en este segundo *harawi* es al mismo tiempo físico, ya que el héroe se queja también de las agresiones de varios animales salvajes que comparten su cárcel. Esta situación insólita resulta menos sorprendente si la relacionamos con las prácticas judiciales de los Incas, tales como Guaman Poma las evoca en el capítulo relativo a la justicia en el imperio incaico. El cronista indio nos refiere que a ciertos criminales se castigaba encerrándolos en un calabozo lleno de fieras<sup>32</sup>. Según podemos pensar, el protagonista del poema pagó de este modo una pasión por una mujer cuyo rango excedía el suyo.

El *harawi* empieza como un poema de amor. Sólo al final se revela la condición de cautivo del héroe y los tormentos físicos que está sufriendo. No obstante, entre las dos partes existe una transición. Esta función incumbe al terceto siguiente:

*Mananam pachapas chisiyanchu,  
Tuta rikcharipti[y]pas,  
Mananataqmi pacha paqarinchu.*

Ya no viene el atardecer,  
Y cuando me despierto de noche,  
Ya no se levanta el día.

La significación del terceto se deduce de los versos que lo preceden: consumido de dolor, el héroe no halla alivio en el sueño; horas interminables pasan antes de que logre dormirse; poco después se despierta y le parece que el día nunca vendrá. Pero los versos que lo siguen le dan otro sentido: en la oscuridad de su celda, el penado pierde toda noción de día y noche. Aquí también, por consiguiente, se nos ofrece una posibilidad de doble lectura—los tormentos del amor imposible y los del cautiverio—, de la que emana un singular poder sugestivo.

Ya que un número ulterior del *Boletín* incluirá una contribución específicamente dedicada a la literatura quechua oral, no insistiremos en la canción contemporánea, limitándonos a subrayar en qué prolonga la tradición representada por los *harawi* de Guaman Poma y en qué se aparta de ella.

El hecho de que la mayoría de los *harawi* presentes en la obra de Guaman Poma giran alrededor de las prohibiciones sexuales vigentes en la sociedad incaica y los castigos consecutivos a eventuales infracciones demuestra la trascendencia de este tema en la poesía prehispánica. En ello reside la mayor diferencia con la canción quechua contemporánea, que evidentemente manifiesta preocupaciones muy distintas. Sin embargo, no sólo la costumbre de cantar el dolor del cautiverio no desapareció por completo, sino que las quejas de los presos o sus deudos a veces se asemejan asombrosamente a cuatro siglos de distancia. En un *harawi* transrito por Guaman Poma, una joven castigada por haberse entregado a una pasión ilícita suplica a las aves volando encima del lugar del suplicio que le presten ayuda:

*Yaya kuntur apaway,  
Tura waman pusaway,  
Mamallayman willapuway*<sup>33</sup>.

Padre cóndor llévame,  
Hermano halcón condúceme,  
Avisa a mi madre.

Percibimos el lejano eco de estas palabras en el huayno titulado *Cárcel de Cangallo* que recogieron los hermanos Montoya. Enterada de la encarcelación de su amado, la moderna heroína de esta canción anhela una milagrosa metamorfosis en ave de rapiña que le permitiría liberarlo:

*Killinchu kayman nispay nini  
Wananc[h]a kayman nispay nini  
Rapyastinchu apaykamuyman*<sup>34</sup>.

«Si fuera un cernícalo», pienso,  
«Si fuera un halcón», pienso,  
Me lo traería aleteando.

Si el tema de la transgresión y del castigo sólo aparece excepcionalmente en la canción actual, en cambio el del amor es omnipresente. Como en los *harawi* de Guaman Poma abundan las metáforas fundadas en la identificación del objeto del amor con los más diversos seres de la naturaleza, especialmente pájaros y flores. Pero también otras clases de animales, o árboles, o incluso nubes. En la siguiente estrofa, el poeta escogió la flor de amapola para expresar sus sentimientos:

*Amapola wayta,  
Verde rapichayuyq  
Rapichaykirayku  
Kaypi waqachkani  
Rapichaykirayku  
Kaypi llakichkani*<sup>35</sup>.

Flor de Amapola  
De hojitas verdes  
Estoy aquí llorando  
Por tus hojitas  
Estoy aquí sufriendo  
Por tus hojitas.

Desde el punto de vista de la forma, si el uso del paralelismo semántico es el nexo unificador de la tradición desde el primer siglo del período colonial —época a la cual

se remontan sus manifestaciones escritas más precoces— hasta nuestros días, no deja de observarse un cambio en el manejo de este procedimiento. Consiste en que el recurso del léxico castellano para la formación de dobles semánticos se ha generalizado en la canción contemporánea, como consta en el siguiente ejemplo:

<i>Nuqata puni munawaspa</i>	Si verdaderamente me quieres
<i>Nuqata puni waylluwaspá:</i>	Si verdaderamente me amas;
<i>Kunturchataraq [h]a[p'] jiramuy</i>	Captura antes un cóndor
<i>Pumachataraq lazuramuy</i> <sup>36</sup> .	Enlaza antes un puma.

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 respectivamente en el primero y en el segundo de los *harawi* de Guaman Poma citados más arriba. Es más, tenemos derecho a 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 Cajataibo ofrecen numerosísimos ejemplos de este procedimiento. Otro ejemplo, presente en los dos *harawi* citados 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 quechua hablante para el segundo.

El *harawi* no se ha perpetuado sólo en la canción quechua contemporánea. Al lado de ésta, en gran parte anónima e indisoluble de un acompañamiento musical, existe una poesía de autores, que no está compuesta para ser cantada sino leída o declamada. Pues bien, entre sus representantes, los hay quienes demuestran un especial arraigo en la tradición y no desdeñan cultivar el paralelismo semántico.

Por ser el más conocido de estos modernos *harawikuq* quienes siguen honrando el legado de los poetas del Tahuantinsuyu, pero reviviéndolo y transformándolo en un instrumento capaz de expresar la realidad presente, César Guardia Mayorga, por nombre de pluma Kusi Pawqar, merece una mención especial. Su obra principal, el poemario *Runa simi jarawi*, abunda en sonoros contrapuntos fraguados mediante el recurso del paralelismo semántico. Los encontramos en las tres colecciones de poemas que componen la obra, ajustándose en cada una de ellas a una particular disposición de ánimo. En *Sonqup jarawinín* («El cantar del corazón»), contribuyen a traducir la desesperación de un alma dominada por la pasión; en *Umapa jamutaynin* («El pensar de la mente»), soportan reflexiones metafísicas sobre el

sentido de la vida y de la muerte; en *Runap kutipakuynin* (« La protesta de la gente »), sirven para expresar el amor al pueblo y la indignación frente a las injusticias sufridas por él. En los tres casos se desprende de ellos una fuerza evocadora que la sujeción a las reglas poéticas europeas probablemente no hubiera permitido conseguir:

*Waqayari ñawi,  
Llakiyari sonqu,  
Chay mana qawana qawasqaykimanta,  
Chay mana kuyana kuyasqaykimanta*<sup>37</sup>.

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

*¿Maymantam jamun umayman  
Kay mana imawan qasilla kay?  
¿Maymantam jamun sonquyman  
Kay kichka ñampi  
Wayta tarii munay?*<sup>38</sup>

¿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?

*Llamkaqkunap jumpinwan.  
Llamkaqkunap kallpanwan  
Kausuq runakunataq  
Cheqni ñawinwan qawasunki.  
Auqa sonquinwan cheqnisunki*<sup>39</sup>.

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.

## La poesía de tradición o *taki*

Los *harawi* transcritos por Guaman Poma, la mayor parte de la canción quechua actual y los poemas de César Guardia Mayorga son los tres sucesores más conocidos del *harawi* prehispánico –su heredero directo en el primer caso, sus lejanos descendientes en los dos últimos–, y forman con él una tradición poética en la que el factor preponderante es la labor creadora del poeta. Al margen de esta tradición, encontramos una serie de géneros poéticos en los que la creación está, no ausente, claro, pero sí sometida a pautas mucho más rígidas que en el *harawi*. La causa esencial de esta rigidez reside en el predominio de una función ritual que relega al segundo plano las consideraciones estéticas. Concretamente, las obras que pertenecen a los géneros en cuestión suelen cantarse en circunstancias precisas, que a menudo coinciden con las fechas de un calendario ritual, y en todo caso se identifican con episodios claves de la vida del individuo o de la comunidad. Dada su estrecha vinculación con el modo de vivir de las sociedades andinas, esta clase de poesía fue inevitablemente afectada por las transformaciones profundas que las mismas sufrieron desde la conquista. Ello explica que, al revés de lo que observamos con el *harawi*, muy raras veces la

tradicón haya perdurado hasta la época actual. En tales ocurrencias, cuyo carácter de excepción les confiere un interés especial, centraremos nuestra atención.

Del mismo modo que, refiriéndonos a un pasaje de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, adoptamos el término *harawi* para designar de manera general la producción poética marcada por la búsqueda estilística, a la que subordina ésta al respeto de reglas formales creemos posible atribuir el nombre de *taki*. El carácter genérico de esta denominación se desprende de varios testimonios de cronistas. Escogeremos el de Bernabé Cobo, que es probablemente el menos equívoco: «Casi no tenían baile que no lo hiciesen cantando, y así el nombre de *taqui*, que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar; y cuantas eran las diferencias de cantares, tantas eran las de los bailes»<sup>40</sup>.

Lógicamente, no podemos esperar de los distintos géneros de *taki* un grado de elaboración poética comparable con el que caracteriza los *harawi* citados más arriba. Con todo, la calidad literaria de algunos de ellos los hace dignos de atención. Merece por ejemplo una mención el *haylli*, cantar ligero, alegre, que entonaban para darse ánimo los hombres y las mujeres empeñados en las faenas agrícolas. El entusiasmo de los cantantes y la ironía sutil de sus coplas resaltan en el siguiente ejemplar, que recogió Guaman Poma:

<i>¡Ayaw haylli, yaw haylli!</i>	¡Triunfo, triunfo! [obertura ritual]
<i>¿Uchuyquchu chakrayki?</i>	¿Lleva pimientos tu parcela?
<i>Uchuy tumpalla samusaq.</i>	So color de los pimientos, vendré.
<i>¿Tikayquchu chakrayki?</i>	¿Lleva flores tu parcela?
<i>Tikay tumpalla samusaq.</i>	So color de las flores, vendré.

<i>¡Chaymi quya!</i>	¡He aquí la reina!	<i>¡Ahaylli!</i>	¡Triunfo!
<i>¡Chaymi palla!</i>	¡He aquí la dama!	<i>¡Ahaylli!</i>	¡Triunfo!
<i>¡Patallanpi!</i>	¡En su terraza!	<i>¡Ahaylli!</i>	¡Triunfo!
<i>¡Chaymi nusta!</i>	¡He aquí la princesa!	<i>¡Ahaylli!</i>	¡Triunfo!
<i>¡Chaymi siklla!</i>	¡He aquí la hermosa!	<i>¡Ahaylli!</i>	¡Triunfo! <sup>41</sup>

Tal vez más que en su valor intrínseco —que ya no es desdeñable—, el interés de este fragmento de *haylli* reside en la posibilidad de cotejarlo con manifestaciones ulteriores de la misma tradición. En esta perspectiva, entre las coplas recogidas por Guaman Poma y las que reproducimos a continuación, la afinidad es manifiesta:

*Qharikuna*  
*¡Ayau jailli, ayau jailli!*  
*¡Kayqa maki, kayqa jump'i!*  
*¡Kayqa thajlla, kayqa suka!*

**Los hombres**  
 ¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!  
 ¡He aquí la mano y el sudor!  
 ¡He aquí el arado y el surco!

**Warmikuna**

¡Ajaiilli, qhari, ajaiilli!

**Qharikuna**

¡Ayau jaiilli, ayau jaiilli!

¿Maypin ñust'a, maypin sijlla?

¿Maypin muju, maypin jaiilli?

**Las mujeres**

¡Hurra, varón, hurra!

**Los hombres**

¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!

¿Dónde está la infanta, la hermosa?

¿Do la semilla y el triunfo?

Estos versos están extraídos de un *haylli* que figura en la antología de Jesús Lara, sin otra referencia que la mención final «De la colección Méndez»<sup>42</sup>. En otra parte de la misma obra, el escritor boliviano nos informa que José Armando Méndez realizó la mayor parte de su tarea de folklorista durante su juventud y que era ya un anciano en 1922, cuando los dos hombres entraron en contacto<sup>43</sup>. Por poco precisos que sean estos datos, nos facultan para sugerir que el segundo *haylli* citado haya sido transcrito en los últimos decenios del siglo XIX. Dada esta fecha tardía, admira la estrecha semejanza de estructura que lo relaciona con el de Guaman Poma y, más aun, la permanencia de los términos *siklla* y sobre todo *ñust'a*, refiriéndose este último a una categoría social desaparecida tres siglos y medio antes. En otros términos, el *haylli* pervivió –al menos en Bolivia– sin alteración notable durante toda la época colonial y un lapso adicional que no puede ser inferior a medio siglo.

Otro caso ejemplar de supervivencia es el de la *qachwa*, cantar y baile en el que toman parte hombres y mujeres, como el *haylli*, pero que se distingue de éste por una jocosidad aún mayor. Transcrito por Guaman Poma, el texto que citamos a continuación sugiere un juego en el que los hombres, provistos de hilos de lana, procuran enlazar a las mujeres para luego llevarse a sus presas conduciéndolas de la faja. Pero más que en las acciones de los varones, el elemento lúdico reside en sus palabras irónicas para con los representantes del sexo opuesto cuyas prendas («amantillada de costal»; «tu diadema raída»; «tu faja retaceada») y rasgos físicos («culona»; «marchita»; «pantorrilluda») son objetos de mofa:

¡Ch'anka sawaylla, paniy!

¡Ch'anka misaylla, paniy!

¡Aya misaylla, paniy!

¿Maytachi kayta sawakurisaq, kutama

llikllakta?

¿Maytachi kayta misakurisaq, sikisapakta?

¡Aya misaylla, paniy!

¡Ch'anka misaylla, paniy!

¡Oh, mujer, enlazable con hilo de lana!

¡Oh, mujer, apostable con hilo de lana!

¡Oh, mujer, sorteable por husada de lana!

¿A dónde me la llevara a ésta, amantillada de costal como está?

¿A dónde la podré sortear a ésta, tan culona como está?

¡Oh, mujer, sorteable por husada de lana!

¡Oh, mujer, apostable con hilo de lana!

¿*Maytachi kayta sawakurisaq, payakamakta?* ¿A dónde me la llevara a ésta, tan marchita como está?

¿*Maytachi kayta pusakurisaq, tita ch'upakta?* ¿A dónde me la condujera a ésta, tan pantorrilluda como está?

¿*Ch'anca sawaylla sawakurimay, saqra winchaykip misakurimay, pi'ti chumpiykip [pusakurimay]*

¿Te llevaré cual madeja de lana, te apostaré por tu diadema raída, te guiaré de tu faja retaceada!

¿*Wiqayru, wiqayru!*  
¿*Apayru, apayru!*  
*Suyruru piñi, sallsall;*  
*Wayruru piñi, sallsall.*

¿La cintura, la cintura!  
¿La recompensa, la recompensa!  
Collar de flecos, sallsall;  
Collar de *huairuro*, sallsall.

*Ch'iwilluyki puquprin.*  
*Payallapas samunqam.*  
*Ch'iwilluyki puquprin,*  
*Chichullapas samunqam.*  
*¿Ch'iwillullay, ch'iwilla!*

Cuando madure tu *chivillo*, ancianas siquiera vendrán.  
Cuando sazone tu *chivillo*, concebidas siquiera vendrán.  
¿Ay, *chivillito* mío, *chivillo!*<sup>44</sup>

Tres siglos y medio más tarde, no se ha desvanecido el espíritu lúdico de la *qachwa*. Lo encontramos en la copla citada a continuación, extraída de una *qachwa* moderna de la región de Kaata (provincia de Bautista Saavedra, departamento de La Paz, Bolivia). La evocación de un simulacro de rapto, así como su ejecución por medio de cintas (atestiguada por la voz *cintáy* con que termina cada verso), son reminiscencias evidentes del canto que recogió Guaman Poma:

*Chawpituta chayamunña, cintáy*  
*Ujpitallaña suwakuway, cintáy*  
*Wiñay warmiyki kakunaypaq, cintáy*  
*Wiñay ñust'ayki kanaypaq, cintáy*<sup>45</sup>.

Ya ha llegado la media noche, cintay  
Ráptame de una vez, cintay  
Para que de una vez sea tu esposa, cintay  
Para que sea tu princesa por siempre, cintay.

Se nos podría redargüir que la *qachwa* recogida por el cronista indio se singularizaba también por las bufonadas y alusiones sexuales de sus danzantes, y que buscaríamos en vano las huellas de este rasgo en la canción de Kaata. Curiosamente, tales huellas están presentes en el tipo de canto en que menos habríamos pensado hallarlas, esto es una composición cristiana. Contra toda previsión, no es el fervor religioso el que emana de las coplas del *Santa Velacruz taki* o cantar de Santa Veracruz, así llamado en referencia a un santuario situado en las inmediaciones de Cochabamba, sino el tono impertinente de la *qachwa*. El hecho nos parece tanto más digno de ser notado cuanto que, por razones evidentes, ningún otro género fue como éste el blanco de las prohibiciones del clero colonial. Citamos a continuación una copla de particular interés por la presencia de un

chiste ya encontrado en la *qachwa* de Guaman Poma y el recuerdo de las cintas o fajas que se usaban en esta clase de danza:

*Santa Velacrus tatala,  
sh'ikan káray k'aspichaki,  
«Mañakúway» nillawanki,  
kunan ujllata mañayki:  
Q'ellu cinta, puka cinta,  
q'omer pónchoj ususinta,  
mana sullk'akajintachu,  
kúraj kaj rakhu sikinta<sup>46</sup>.*

Padre de Santa Veracruz,  
Tan enorme pernilargo,  
Me dices que algo le pida.  
Te pido una sola cosa:  
Cinta de oro, cinta roja,  
La hija del de poncho verde.  
No pretendo a la menor,  
Sino a la mayor, culona.

## La poesía híbrida

El *Santa Velacrus taki* nos parece ilustrativo de un fenómeno que hasta ahora no hemos tenido la ocasión de observar. No es posible considerar este canto como el resultado de la evolución de un género de origen prehispánico: pese a su contenido irrisorio, queda fundamentalmente un cantar religioso, lo que nos obliga a descartar la hipótesis de una continuidad con la *qachwa*. Y sin embargo no podemos negar que ciertos rasgos característicos de esta última sobrevivan en el *Santa Velacrus taki*. Nos encontramos aquí frente a una ambivalencia fundamental que no fácilmente se deja aprehender. Inspirándonos en las ciencias de la naturaleza, proponemos el término de «hibridación» para designarla.

Nos parece posible dar a esta noción un alcance muy general, aplicándola a cualquier texto que no podemos relacionar claramente con ninguno de los géneros de origen prehispánico, pero que tampoco carece de lazos de parentesco con ellos. Para tal clase de texto, creemos que puede ser pertinente el concepto de «forma literaria híbrida». Centraremos ahora nuestra atención en los poemas que responden a esta definición, por figurar entre ellos obras maestras de la poesía quechua.

Por cierto puede pretender al rango de obra maestra el poema *Manchay puytu*, uno de los más conmovedores de la literatura quechua. Este título designa una composición anónima, o mejor dicho una serie de composiciones que, aunque son variantes de la misma obra, a veces están separadas por diferencias considerables. Si nos ceñimos a las indicaciones de Jesús Lara, la versión más cercana al original es la que poseía el aficionado Ismael Vásquez y que el propio Lara, quien tuvo acceso a su colección, publicó en 1922 en *El republicano* de Cochabamba<sup>47</sup>. Poco después, Teófilo Vargas la publicó a su vez con la partitura correspondiente en *Aires nacionales de Bolivia*<sup>48</sup>. Según Jesús Lara, esta versión era de postrimerías

del siglo XVIII<sup>49</sup>. En cuanto al original, sólo podemos situarlo en la segunda mitad del mismo siglo, sin más precisión.

El poema está compuesto de seis estrofas de ocho versos construidas según un patrón idéntico, tanto en lo que se refiere a la rima, que en cada octava se conforma con el canon ABABCCDD, como al cómputo silábico, siendo invariablemente hexasílabos los versos del dístico CC y octosílabos los versos restantes. Este tipo de versificación, si bien no cuadra exactamente con ninguna forma métrica española conocida – por ejemplo las estrofas no son octavas reales, ni octavas italianas, ni tampoco octavillas –, no por eso deja de ser característico de la poesía europea, razón por la cual creemos 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, lo que nos obliga a recurrir a la noción de obra literaria híbrida que hemos propuesto en un párrafo anterior. En lo que a la forma respecta, la rima y el cómputo silábico no son incompatibles con el empleo de procedimientos estilísticos autóctonos, como consta en los siguientes ejemplos de construcciones paralelas:

*Purisqán pallani,  
Llanthunta mask'ani*<sup>50</sup>.

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

*Ñoqalla munakusqayki,  
¡Sapallay wallukusqayki!*<sup>51</sup>

Sólo yo he de amarte,  
Únicamente yo he de quererte.

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 flauta (quena), el infeliz cura termina su vida expresando su penar en músicas fúnebres.

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—, que es la incomunicabilidad absoluta del mundo de los vivos y del de los muertos. Al contrario, en la sociedad prehispánica, no sólo 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.

También nos parecen argumentos de peso en pro de la misma tesis las semejanzas que vinculan *Manchay puytu* con varios poemas recogidos por Guaman Poma. Uno de éstos, de indudable origen prehispánico, evoca explícitamente la transformación de un hueso humano en flauta<sup>52</sup>. Por su parte, los dos *harawi* que hemos citado en el presente estudio giran alrededor de la ausencia insoportable del ser amado, tema de tanta relevancia que se ha forjado un término específico —*aquyraki*, compuesto a partir de la raíz verbal *raki*-, «separar»— para designarlo. En el primero de estos *harawi*, dos versos traducen la turbación del alma presa de la pasión:

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

Pues bien, al desgraciado héroe de *Manchay puytu* el amor perdido inspira delirios muy parecidos:

<i>¿Kikin pay llanthuykuwanchu.</i>	¿Es ella misma quien me cubre con su sombra.
<i>Waqañníypaj ayphullanch.?</i>	O serán mis lágrimas que todo lo opacan?
<i>M[o]sqochakús much'aykuni.</i>	En mi sueño la beso,
<i>¡T'ukuni chay, rimaykuwan!</i>	Me pierdo en mis pensamientos; ¡me está hablando!
<i>¡Muspani ichás, pay rikuni!</i>	Quizás esté yo delirando; ¡la veo!
<i>K'anchásqaj phawaykamuwan</i> <sup>53</sup>	Aureolada de luz vuela hasta mí.

La caracterización de *Manchay puytu* como objeto literario híbrido, en el que se expresan pensamientos y valores ajenos al mundo hispano mediante procedimientos formales fundamentalmente hispánicos, nos parece susceptible de aplicarse también a otra obra mayor de la poesía quechua. A diferencia del caso anterior, estamos en condiciones de asociar un nombre, el de Juan Huallparrimachi Mayta, a dicha obra. Pero muy poco sabemos a ciencia cierta de este poeta, sobre el cual circularon noticias altamente caprichosas, hasta imputarle por abuelo nada menos que al rey Carlos III. A este respecto, confesamos que no nos convence totalmente la biografía presentada por Jesús Lara<sup>54</sup>, por cierto expurgada de los

datos más inverosímiles, pero probablemente no exenta de toda huella de ficción. Sea lo que fuere, si Huallparrimachi fue el joven indígena altoperuano al que describe el escritor boliviano, si realmente cayó a los veintiún años en las guerras de la Independencia, merece doblemente nuestra admiración. Pues en este caso, forzoso es admitir que antes de alcanzar la flor de la edad ya manejaba la pluma tan diestramente como la honda —su arma favorita, según Lara— y poseía además un igual dominio de las tradiciones poéticas quechua y española, puesto que sus poemas, como lo veremos en seguida, se inspiran en ambas.

Debido a su carácter extremadamente dudoso, no insistiremos en la biografía de Huallparrimachi, limitándonos a exponer los datos —sin duda más confiables— que conciernen a su obra y a las condiciones en las que ésta se transmitió. La fuente a la que tuvo acceso Jesús Lara es la colección de José Armando Méndez, constituida en parte por piezas que éste mismo había recogido, en parte por otras que provenían de un antepasado suyo, diputado de Cochabamba en 1825. Estos últimos escritos eran esencialmente poemas autógrafos de Huallparrimachi<sup>55</sup>. La obra en su totalidad se compone de doce poemas. Once de ellos tienen el amor por tema, siendo el último un homenaje a la madre del poeta. Por su calidad estética como por la intensa emoción que se desprende de ellos, forman un verdadero tesoro poético.

Los doce poemas difieren bastante por sus características métricas, aunque no hay ninguno que no esté regido por un cómputo silábico preciso. A este respecto, se observa que los versos de predilección de Huallparrimachi 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, marcadas las unas por una notable libertad de construcción y las otras, al revés, por el respeto de patrones estrictos. A la primera categoría pertenece 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 seis versos<sup>56</sup>. A la segunda pertenece *Imaynallatan atiyman* («¿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<sup>57</sup>. 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.

En cuanto al contenido, empero, hallamos una profusión de imágenes típicas de la poesía de origen prehispánico, a menudo idénticas o muy parecidas a las que

caracterizan las manifestaciones conocidas de esta última. Por ejemplo, nos acordamos del torrente de lágrimas que arrastra al héroe de un *harawi* de Guaman Poma. Por su parte, Huallparrimachi evoca la lluvia de lágrimas que le causa la ausencia del ser amado:

*Manamin ñawiy saqenchu  
Kay unu para waqayta*<sup>58</sup>.

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

En el mismo *harawi* de Guaman Poma, el protagonista se queja de que el mal de amor lo atormenta día y noche. Asimismo sufre el que nos presenta Huallparrimachi:

*Qantan rikuyki  
Mosqoyniypipas.  
Qanpin yuyani,  
Qantan mask'ayki  
Rijch'ayniypipas*<sup>59</sup>.

Y cuando sueño  
No veo a nadie sino a ti.  
Sólo en ti pienso  
Y a ti también te busco  
Si estoy despierto.

Por fin, hemos notado que tanto los héroes de los poemas de Guaman Poma como los de la canción quechua actual suelen suplicar a las aves de rapiña que acudan a socorrerlos. Lo propio sucede en Huallparrimachi:

*Ankaj rijranta  
Mañarikuspa  
Watumusqayki*<sup>60</sup>.

Me prestaré el poder  
De las alas del águila  
Para irte a ver.

*Tukuynijta pháwaj kúntur,  
Niway, ¿maymanta jamunki?  
Icha chay phawasqaykipi  
Munasqaywan tinkukunki*<sup>61</sup>.

Cóndor, que vuelas por doquiera.  
Dime, ¿de dónde vienes?  
Tal vez hiciste podido en el trayecto  
Con mi amada encontrar.

Por diferir sensiblemente de los dos anteriores, nos parece digno de atención un tercer caso de texto literario híbrido de origen colonial, que presentaremos ahora. Es un hermoso poema anónimo generalmente conocido como la *Elegía a Atahualpa* pero que lleva el título quechua de *Apu Inka Atawallpaman* («Al señor Inca Atahualpa»). Este homenaje conmovedor al último soberano inca 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 de Cuzco). El destacado quechuista incorporó el texto en su «Poesía folklórica quechua»<sup>62</sup>, publicada en 1942. Después de él, lo publicaron a su vez Jesús Lara, José María Arguedas y Teodoro Meneses. Aunque la composición del cantoral de Cosme Ticona se remonta sólo a 1930<sup>63</sup>, no cabe duda de que la *Elegía* es notablemente más antigua. José María Arguedas considera que

pertenece al siglo XVII<sup>64</sup>. Por nuestra parte, no vemos argumento que permita impugnar esta opinión, pero tampoco pensamos que se pueda descartar fechas de creación más tardías, y por ende situaremos el nacimiento del poema en la época colonial, sin mayor precisión.

Si nos atenemos al 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<sup>65</sup>.

Como en los casos de *Manchay puytu* y de las composiciones de Huallparrimachi, 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 al difunto dirige el coro femenino (las coristas llevan el nombre de *pallas* en el Perú, *ñust'as* en Bolivia), en las versiones de la muerte de Atahualpa. Con ciertas versiones que han mantenido fuertes vínculos con la tradición original, especialmente la de Chayanta (Bolivia) que evocaremos más detenidamente cuando tratemos del teatro, existen incluso asombrosas concordancias de detalle. Presentamos a continuación algunos casos que nos parecen particularmente significativos, citando primero el texto de la *Elegía*<sup>66</sup> y luego el pasaje homólogo de la versión de Chayanta.

- las nubes cubren la tierra, volviéndola oscura:

<i>Pacha phuyus tiyaykamunña</i> <i>Tutayaspa</i> <sup>67</sup> .	Nubes bajas se han extendido sobre la tierra Ennegreciéndola.
--	--

<i>Túkuy ima tutayapun.</i> <i>Inkallay, sapan apullay.</i> <i>Ántay qunchuy phuyu jina</i> <sup>68</sup> .	Todo se oscurece. Inca, único señor, Cual nube de tempestad.
---	--

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

<i>Huk makipi ñaka llawt'u</i> <i>T'ipi t'ipi</i> <sup>69</sup> .	En otras manos el llauto galano Destrozado.
--	--

<i>Chay súmaj quri llawt'uykita.</i> <i>Inkallay, sapan apullay.</i> <i>Kay auqakuna waykasunku</i> <sup>70</sup> .	Tu hermoso turbante de oro. Inca, único señor, Estos enemigos te lo han hurtado.
---	--

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

*Mana llanthuyuy rikukuspa,  
Waqaskayku*<sup>71</sup>.

Viéndonos privados de tu sombra,  
Estamos llorando.

*Jatun sach'a siriycapun,  
Inkallay, sapan apullay,  
Llanthuykipin káusaj kayku*<sup>72</sup>.

El árbol grande se ha inclinado,  
Inca, único señor,  
Vivíamos a tu sombra.

.....  
*May llanthutátaj mask'asúnchij*<sup>73</sup>.

.....  
¿Qué sombra protectora buscaremos?

En definitiva, la *Elegía a Atahualpa* es 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 las versiones dramáticas de la muerte del Inca. Indiscutiblemente, el presente caso difiere de los de *Manchay puytu* y de la colección de poemas de Huallparrimachi. Con todo, debido al origen indígena del ciclo de Atahualpa —en la sección dedicada al teatro, expondremos las razones que nos llevan a considerarlo como el heredero del teatro prehispánico—, definiremos la *Elegía*, del mismo modo que las dos obras citadas, como un objeto literario híbrido. Añadiremos que el poema que la precede y el que la sigue en la antología de Jesús Lara —están titulados respectivamente *Wanka* y *Atawallpa wañuy*, siendo el último de origen ecuatoriano—, así como un tercer poema sin título que figura en páginas anteriores de la misma obra, son a todas luces el producto de una transmutación similar<sup>74</sup>.

## La poesía quechua de origen español

Al considerar la existencia de una tradición poética de origen prehispánico y la de obras híbridas, que asocian un fondo autóctono con las reglas formales de la poesía española, se nos ocurre una tercera posibilidad, simétrica de la primera, representada por obras que pertenecerían al arte poético hispano tanto desde el punto de vista de la forma —fuera de la composición en quechua, claro— como del contenido. Esta tercera categoría no existe sólo en teoría: en la realidad encontramos efectivamente tales obras, que poseen además la peculiaridad de figurar entre las más tempranas de la literatura quechua.

Las más precoces de estas obras son dos cortos poemas quechuas que figuran en la *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú* de Martín de Murúa, acabada hacia 1590. Las dos piezas evocan respectivamente al Inca Tupa Amaru, último soberano del reino neo-inca de Vilcabamba, y a Titu Atauchi, cacique

cuqueño encarcelado por el virrey Toledo y muerto algunos años después. En el estudio que les dedicó, César Itier evidenció en ellas, no sólo rasgos típicos de la tradición poética española —composición en octosílabos, imagen del espejo, empleo del deícticos—, sino además una misma intención, relacionada con la cuestión de la sucesión dinástica abierta por la muerte de Tupa Amaru y Titu Atawchi. Itier concluyó que Murúa recogió probablemente los poemas de una fuente jesuítica<sup>75</sup>.

Aunque es un poco posterior a las dos composiciones citadas por Murúa, el poema apologético que Alonso de Hinojosa escribió en honor a Luis Jerónimo de Oré, autor del *Símbolo católico indiano*, pertenece como ellas al siglo XVI, ya que fue incluido en el *Símbolo*, publicado en 1598. El pasaje siguiente, acompañado del fragmento homólogo de la traducción —aproximativa— que sigue al original quechua, es revelador del tono de la pieza:

*Rirpupi hina caypi, ricucunqui  
Ama llaclla soncohuan uatecaspa  
Diospa siminmi caypi patachasca  
Cam (fray Luys Hieronymo de Ore) llam  
Uyaycuchinqui cay chica cussicta  
Angelpa, taquijninta catichispa*<sup>76</sup>.

Remírate cristiano en este espejo  
sin que mudes ni añubles su luz pura,  
porque está la verdad aquí en su centro,  
tú Fray Luis Hierónimo. tú sólo  
has entonado el canto tan suave  
que iguala con un ángel tu armonía.

Por fin, conviene mencionar las «Estrofas en que significa el autor ser sólo discípulo de los que han compuesto los Artes [gramáticas] con ingenios tan excelentes», incluidas en la reedición del *Arte de la lengua quichua* de Diego de Torres Rubio, publicada en 1700 por Juan de Figueredo<sup>77</sup>. Ausentes en la edición original de la obra de Torres Rubio<sup>78</sup>, estas estrofas no pueden haber sido compuestas sino por Figueredo.

Pese a su reducido número y a un valor literario también limitado, estas piezas son significativas de la elección del quechua como vehículo de una literatura por una fracción de la élite criolla. Cuando abordemos el teatro, encontraremos otras manifestaciones, pero sin comparación en cuanto a la calidad literaria, de la misma tendencia.

## La poesía quechua moderna

Una vez presentadas las tres tradiciones constitutivas de la poesía quechua –la de origen prehispánico, la de origen español y la que hemos calificado de híbrida–, nos incumbe ahora contestar a una última pregunta: ¿a cuál(es) de estas tradiciones podríamos relacionar la poesía de autores del presente siglo? Creemos que esta poesía quechua moderna, fundamentalmente, es la continuadora del componente híbrido. Desde luego, existen excepciones. La más notoria está encarnada por César Guardia Mayorga quien, según hemos visto, seguía acatando el paralelismo semántico de los *harawikuq* prehispánicos. Con todo, en nuestra opinión la gran mayoría de los poetas actuales o recientes siguen más bien los pasos del autor anónimo de *Manchay puytu* y de Juan Huallparrimachi, cultivando una poesía arraigada en las dos tradiciones autóctona y española.

A esta clase de poesía se relacionan por ejemplo los dos hermosos poemarios, respectivamente titulados *Taki parwa*<sup>79</sup> y *Yawar para*<sup>80</sup>, del cuzqueño Andrés Alencastre Gutiérrez, por nombre de pluma Kilku Warak'a, o la antología del boliviano Israel Zegarra Paniagua que, a despecho de lo que sugiere su título, contiene obras personales<sup>81</sup>. En estas tres obras, encontramos poemas de apreciable valía y notable variedad, adscribiéndose los unos a una temática tradicional, intimista o sentimental, mientras los otros exploran temas que hasta entonces no conocieron el favor de los poetas, como las ciudades andinas, los acontecimientos históricos, o sencillamente las escenas de la vida cotidiana.

Destacaremos por su valor estético y su radical novedad la colección titulada *Katatay* publicada por José María Arguedas junto con su novela corta *Pongoq mosqoynin* («El sueño del pongo»)<sup>82</sup>, que evocaremos más adelante. El carácter polifacético de la obra, patente a la lectura de los títulos de los poemas, traduce la convicción del gran escritor peruano de que ningún tema, por más distante que fuera de la tradición, podía ser ajeno a la poesía quechua. Con todo, la colección posee una innegable unidad, primero por el estilo inconfundible del poeta, cuyas fórmulas fulguran como chispas; segundo por girar cada pieza alrededor de la celebración de una fuerza: fuerza de la esperanza que por su sacrificio Tupa Amaru hizo nacer en las generaciones futuras (*Tupac Amaru kamaq taytanchisman*: «A nuestro padre creador Tupac Amaru»); fuerza expresiva de la pintura de Oswaldo Guayasamín (*Iman Guayasamin*: «¿Qué? Guayasamín»); fuerza de la técnica en *Jetman, haylli* («Oda al jet»), himno al genio creador de la humanidad; fuerza de las masas indígenas que se juntan en un movimiento irresistible (*Katatay*: «Temblar») y se ríen del desprecio de la alta sociedad (*Huk doctorkunaman qayay*: «Llamado a algunos doctores»); fuerza, por fin, del entusiasmo que desató la

revolución cubana, a la que el poeta rinde un vibrante homenaje (*Cubapaq*: «A Cuba»).

Por cierto, no cabe el pesimismo acerca del porvenir de la poesía quechua, cuyo vigor actual está atestiguado por el surgimiento continuo de nuevos talentos, entre los que podríamos citar a Porfirio Meneses Lazón, autor de la colección titulada *Suyaypa llaqtan / País de la esperanza*<sup>83</sup>, y Jerónimo Santos, cuya obra *Kacharisqa pakapas / Mutismo suelto* obtuvo en 1997 el premio de poesía del concurso nacional de literatura quechua<sup>84</sup>. En lo que al primero de estos autores respecta, es también de mencionar su labor de traductor de poemas que, si bien no compete en propio a las letras quechuas, no por ello requiere un manejo menos diestro de la lengua ni menos sensibilidad poética, máxime cuando el poeta es de la envergadura de César Vallejo<sup>85</sup>.

Además, debe tenerse en cuenta que los poemarios citados en los párrafos anteriores sólo constituyen una parte de la producción poética de autores, ya que el resto de esta producción, o bien no se publicó, o se publicó en hojas sueltas, folletos, periódicos o revistas locales. Entre tales obras poéticas esparcidas en múltiples publicaciones, y que –proyecto que podría movilizar a los estudiosos– sería urgente reunir en antologías, citaremos algunas, sin la menor pretensión de exhaustividad. La del eminente quechuista ecuatoriano Luis Cordero, que fue compuesta a finales del siglo XIX e inicios del XX, consta de poemas de admirable belleza, como *El adiós del indio*, conmovedora evocación del indígena obligado a dejar su tierra<sup>86</sup>. Mencionaremos también a Eustaquio Rodríguez Aweranka, quien tuvo su hora de gloria en los años treinta y cuarenta, publicando poemas en diversas revistas de la región de Puno<sup>87</sup>. Por su parte, Jorge Lira no publicó en periódicos o revistas sino, de modo algo más original, en su diccionario. Si bien la mayoría de las piezas poéticas con las que el egregio lexicólogo amenizó de vez en cuando sus definiciones fueron recogidas de la tradición oral<sup>88</sup>, en cambio es suyo el poema que ilustra la definición del término «sónkko» (*sunqu*). Entregándose en él a un verdadero ejercicio de virtuosismo, Jorge Lira juega con los múltiples sentidos de dicha voz, y logra la proeza de no dejar casi ningún verso, fuera del cuarteto inicial, exento de ella. He aquí, libremente traducida por nosotros, una muestra de su arte, que atestigua un dominio poco común de la lengua:

*Pháwakk sónkko kayniykíta*  
*Píssi sónkkon wes'kaykunki*  
*Sónkko kamátakk kichánki*  
*Phútikk wássin sonkkoykíta*<sup>89</sup>

Pusilánime, te has clausurado  
 A la aventura.  
 Y tu corazón, sede de la aflicción,  
 De buena gana lo has abierto.

En este florilegio no debemos olvidar Bolivia, que obsequió a las letras quechuas una pléyade de poetas, entre los cuales Luis Néstor Lizarazu, Adela Zamudio, Luis Zárate Araujo, Saturnino Olañeta y José David Berrios son particularmente dignos de atención.

## La poesía sagrada

La distinción que mediante el título de la presente sección estamos sugiriendo entre poesía profana y sagrada requiere una aclaración. Primero, esta distinción no radica en una diferencia formal, al menos en lo que al arte poético de origen prehispánico respecta, ya que los mismos procedimientos, en especial el paralelismo semántico, son visibles en sus componentes profano y sagrado. Es más, las palabras citadas a continuación, que Guaman Poma recogió de una danza llamada *wawku*, tienden a demostrar que en su origen estos componentes no estaban separados por una frontera impermeable:

*Mana taruschu riqchu,  
Makillaykip wawkuykakunki.  
Mana lluychu ami[q]chu,  
Sinqallayquip wawkuykakunki*<sup>90</sup>.

Ya no corre el venado;  
Sólo con tu pata bailas el *wawku*.  
Ya no da golpes de cabeza la cabra montés;  
Sólo con tu hocico bailas el *wawku*.

A primera vista, estos versos tienen muy poco que ver con la poesía sagrada, pues lejos de evocar a divinidades, nos presentan dos cérvidos andinos, respectivamente llamados *taruscha* (*taruka* en las variedades sureñas) y *lluychu*. Éstos, además, parecen estar muertos: el primero ya no corre y el segundo ya no intenta derribar los obstáculos con su cabeza. La explicación, creemos, se encuentra en la página de la *Nueva corónica* que precede a la del texto. Hallamos en ella el dibujo de la danza en cuestión, y notamos que los hombres usan la cabeza del venado a manera de silbato y las mujeres los huesos de sus patas como palillo para tocar el tambor<sup>91</sup>. En esto consiste la «participación» de los animales, expresada por la raíz verbal *wawku-*. Aunque cortésimo, el poema sigue un plan riguroso, ordenado por las acciones de los cérvidos vivos y muertos:

	Vida	Muerte
Pata	<i>ri-</i> (correr)	<i>wawku-</i> (participar en el <i>wawku</i> ofreciendo su pata)
Cabeza	<i>ami-</i> (dar golpes con la cabeza)	<i>wawku-</i> (participar en el <i>wawku</i> ofreciendo su cabeza)

En definitiva, aunque el *wawku* no es propiamente un canto sagrado, no cabe duda de que nos ofrece una visión animista del mundo. Cumplía probablemente una función propiciatoria, por ejemplo para obtener una caza fructuosa.

Si las poesías profana y sagrada poseen fundamentalmente las mismas características formales y si además, como acabamos de comprobarlo, no se distinguen claramente por su contenido, ¿para qué estudiarlos separadamente? Como lo anunciamos al principio de este trabajo, esta opción radica en el problema metodológico constituido por la manipulación del discurso sagrado autóctono visible en varias obras de finales del siglo XVI e inicios del XVII.

Este problema, que concierne más precisamente a los rezos supuestamente prehispánicos de la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, fue planteado en 1993 por Pierre Duviols y César Itier en su edición crítica de dicha obra. Los dos editores llegaron a la conclusión de que no sólo eran inauténticas las oraciones en quechua transcritas por Pachacuti Yamqui, sino también, de manera más general, todos los elementos que se solía considerar como representativos de la tradición andina.

La tesis de la inautenticidad de las oraciones en quechua de Pachacuti Yamqui se respalda en dos estudios. El uno, de carácter etnohistórico, es de Pierre Duviols, quien evidenció en el contenido de los rezos una serie de concordancias con los textos sagrados cristianos y sus exégesis. El otro, llevado a cabo por César Itier, es de índole lingüística. El primer argumento de este autor reside en la ausencia, en los rezos de Pachacuti Yamqui, de la estructuración en pares de enunciados y aralelos característica de la tradición autóctona<sup>92</sup>. El segundo punto de su demostración consiste en la reconstrucción, realizada a base de comparaciones dialectales y análisis de fuentes antiguas, del contenido semántico original de dos locuciones presentes en las oraciones en quechua, *pacha yachachiq* y *runa wallpaq*, que tienen la particularidad de haber sido reinterpretadas por el clero misionero. Una vez establecido este contenido semántico, consta que en la mayoría de los casos el único sentido capaz de conferir una coherencia al enunciado no es el original, sino el sentido misionero. En estas condiciones, los textos en los que figuran dichos términos no pueden ser caracterizados como prehispánicos<sup>93</sup>.

De estas distintas aproximaciones, de las cuales ninguna nos parece susceptible de ser puesta en tela de juicio, Duviols e Itier concluyen que las oraciones en quechua de la crónica de Pachacuti Yamqui son el resultado de una creación cuyo inspirador habría sido el clero misionero<sup>94</sup>.

Por nuestra parte opinamos que, pese a las premisas justas en las que se basa, esta conclusión es errónea por no haberse identificado la verdadera intención que presidió la elaboración de un discurso sagrado innegablemente distinto del discurso vigente en la época prehispánica. Para resolver esta cuestión, proponemos una comparación con las oraciones que Guaman Poma atribuye a las poblaciones preincaicas. En efecto, en las dos series de textos son visibles fenómenos que, aunque no coinciden exactamente, nos parecen proceder de una misma intención<sup>95</sup>.

En primer lugar, las oraciones en quechua citadas por Guaman Poma contienen añadiduras manifiestas que invariablemente se presentan como designaciones de la divinidad y tienden a conferir a ésta dos caracteres. Por una parte, los que rezan se dirigen, al parecer, a un Dios único y universal, según se desprende de fórmulas como *qapaq señor* («poderoso señor»); *qapaq apu señor*, de sentido idéntico; o *apu yaya Dios* («Dios señor y padre»)<sup>96</sup>. Por otra parte, este mismo Dios cumple una función creadora, explícitamente subrayada por expresiones como *runa ruraq* («el que fabrica a los seres humanos»); *allpamanta llutaq* («el que plasma [a los seres humanos] con tierra»); o *kay pacha imaymanatapas ruraq* («el que fabrica todas las cosas de este mundo»)<sup>97</sup>. Ahora bien, si nos remitimos a los conocimientos actuales sobre las religiones prehispánicas, no sólo éstas eran todas politeístas, sino que, según toda probabilidad, el concepto de creación del mundo era ajeno a la espiritualidad de las poblaciones andinas antes de la Conquista.

En segundo lugar, las características divinas sugeridas por las denominaciones que acabamos de citar están recalcadas en un corto comentario que Guaman Poma dedica a cada una de las oraciones. Por ejemplo: «y no señoreaban los demonios ni [los hombres] adoraban a los ídolos huacas sino con la poca sombra adoraban al creador y tenían fe en Dios pues que éstos hacían oración diciendo...»<sup>98</sup>. En esta secuencia, la «poca sombra» (sobrentendido: sombra de conocimiento) designa el saber precristiano embrionario que, según el cronista, habrían tenido las poblaciones preincaicas.

Por fin, cada oración está seguida por una traducción cuya falacia es notoria. En la siguiente, «...decían así: «¡oh! señor, ¿adónde estás? ¿en el cielo? ¿o en el mundo? ¿o en el cabo del mundo? ¿o en el infierno? ¿adónde estás? óyeme hacedor del mundo y de los hombres, óyeme Dios»»<sup>99</sup>, no sólo es visible que Guaman Poma quiso enfatizar las semejanzas que habrían unido la religión de los antiguos peruanos con el cristianismo, sino que su empeño en evidenciarlas lo hizo caer en el absurdo. En efecto, además de prestar al Dios indígena una función creadora, el cronista asimila el *uku pacha* (el mundo subterráneo) al infierno cristiano. Al

parecer no se ha dado cuenta de que si el *uku pacha* coincide con el infierno, y si por otra parte es una de las residencias de su divinidad, ésta no es otra que el demonio.

En definitiva, la actitud de Guaman Poma frente al discurso ritual prehispánico no nos parece fundamentalmente distinta de la de Pachacuti Yamqui, coincidiendo ambos cronistas en una presentación cristianizante de dicho discurso. Sentado esto, queda por evaluar las diferencias que separan las oraciones transcritas en las dos obras de las que efectivamente se usaban en la época prehispánica. Para conseguirlo, intentaremos destacar la intención de Guaman Poma y Pachacuti Yamqui. Tres series de argumentos nos parecen impugnar la idea defendida por Duviols e Itier de una intención misionera, esto es, que respondiera a un fin de proselitismo religioso y tuviera por marco la política general de evangelización de la Iglesia.

- Inmenso corpus de millares de páginas, la literatura catequística del virreinato de Nueva Castilla no contiene ninguna oración en lengua indígena que presente semejanzas con las de Guaman Poma y Pachacuti Yamqui. La única obra que contiene tales oraciones es la *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, de Cristóbal de Molina. Esta última obra no pertenece a la literatura misionera, si exceptuamos algunas páginas finales en las cuales el autor evoca el movimiento mesiánico llamado *Taki unqay* y que se emparentan a este título con los manuales para extirpadores de idolatrías<sup>100</sup>. Por fin, cabe mencionar la presencia de un rezo poco distinto de los que figuran en las tres mentadas fuentes en el *Símbolo católico indiano*, de Luis Jerónimo de Oré<sup>101</sup>, que indudablemente es una obra catequística. Sin embargo, el referido rezo está dado sólo en lengua española.

- En las oraciones de Guaman Poma, Pachacuti Yamqui y Cristóbal de Molina no aparece el menor concepto cristiano en el sentido etimológico de la palabra; es decir, característico del dogma fundado en el mensaje de Jesucristo. Buscaríamos en vano referencias a la persona y a la vida de Jesús, o alusiones a su muerte y resurrección. No encontramos reminiscencias de ninguno de los tres misterios de la fe cristiana, por ejemplo una divinidad múltiple que podríamos interpretar como un eco lejano de la Trinidad; o una concepción virginal que haga las veces de la Encarnación; o el perdón de una culpa que evoque la Redención. Tampoco hallamos transubstanciación o algo que recuerde el dogma de la Eucaristía. ¿Cómo podríamos pensar que la Iglesia habría tenido interés en promover un corpus de oraciones que expresan sólo un fondo común en las diferentes religiones monoteístas —la existencia de un Dios único y creador del universo—, por cierto aceptable por un cristiano, pero de la misma manera por un judío o un musulmán?

- Aunque notamos una diferencia: por un lado Guaman Poma hace remontar las oraciones citadas en su crónica a las edades preincaicas, y por el otro Pachacuti Yamqui y Cristóbal de Molina atribuyen las suyas a los Incas; en los tres casos, se afirma o se sugiere el monoteísmo de los soberanos o poblaciones que vivieron en el Perú antes de la Conquista. Semejante afirmación es contraria a la idea clave que se desprende de toda la literatura misionera, esto es la oposición radical entre las tinieblas de la ignorancia y de la idolatría, que reinaban antes de la evangelización, y las luces de la verdadera fe, que fueron el resultado de ésta. ¿Cuál podía ser además, para el clero misionero, el interés de persuadir a los indígenas del Perú colonial que sus antepasados conocían las premisas del cristianismo? Creemos más bien que si la Iglesia hubiera emitido tal discurso, éste habría animado a los indios a perseverar en sus prácticas ancestrales y, en definitiva, habría suscitado una crecida resistencia a la evangelización.

De los párrafos anteriores se desprende que si bien una intervención es visible en la elaboración, transcripción o presentación de las oraciones en las crónicas de Guaman Poma, Pachacuti Yamqui y Cristóbal de Molina, y si esta intervención obedece sin duda a la voluntad de conferir a la divinidad prehispánica los dos rasgos esenciales –la universalidad y la función creadora– del Dios cristiano, en cambio podemos tener por asegurado que responde a otro fin que el proselitismo religioso y que el clero no tomó ninguna parte en ella. Nos incumbe pues proponer una interpretación alternativa.

Un primer indicio reside en la identidad de los autores de obras que contienen las oraciones supuestamente prehispánicas. Dos de ellos, Guaman Poma y Pachacuti Yamqui, son modestos caciques. El tercero, Cristóbal de Molina, es un eclesiástico, pero su corpus de oraciones no puede tener un origen distinto de los datos que forman su planteamiento sobre la civilización incaica; pues bien, estos datos fueron recogidos de caciques cuzqueños. Y de caciques también, según podemos imaginar, Luis Jerónimo de Oré recogió el rezo que cita en versión española. Estas consideraciones abogan por la hipótesis que el grupo de los caciques habría tenido interés en alterar el discurso ritual prehispánico, y sugieren que la solución se encuentre en Guaman Poma, quien expresó con más nitidez las aspiraciones y la visión del mundo de esta categoría social.

Actuando como portavoz de los caciques, Guaman Poma defiende en su obra un proyecto de sociedad en el que la jerarquía indígena asumiría lo esencial del poder, bajo la autoridad más simbólica que real de un rey de España monarca del universo. Ahora bien, el único poder concebible, para la nobleza autóctona, consiste en dirigir a un grupo de indios provistos de una tierra que les permita subsistir. Desde

este punto de vista, el cacique tiene un competidor directo en la persona del encomendero, quien explota una tierra que le fue confiada por merced real y utiliza con este fin una mano de obra indígena. De ahí el radicalismo de Guaman Poma, quien niega a los encomenderos todo derecho a sacar provecho de las tierras del Perú. Muy elocuente es la frase siguiente, «cada uno en su reino es propietario legítimo poseedor no por el rey sino por Dios y por justicia de Dios», donde el cronista contesta a la objeción implícita según la cual los encomenderos recibieron su tierra del propio rey<sup>102</sup>. Para él, esta cesión no tiene ningún valor: el derecho de los indios sobre las tierras que ocupaban antes de la Conquista es superior al que nace de una decisión humana, incluso real, pues es de origen divino<sup>103</sup>.

El cronista es consciente de que su razonamiento sobre una cuestión de esta envergadura no puede ser somero. Sabe que la apropiación de la tierra por los encomenderos se apoya en una doble legitimidad. La primera tiene la Conquista por origen: los encomenderos sostienen que la merced que recibieron es la justa recompensa de los peligros y privaciones que ellos o sus padres pasaron conquistando el Perú al servicio de la corona. La segunda legitimidad estriba en que las encomiendas eran atribuidas con la condición expresa que los beneficiados contribuyeran a la evangelización de los indios.

Una gran parte de la *Nueva corónica*, incluso los capítulos relativos al Perú prehispánico, donde están expuestos datos que el cronista teoriza en capítulos posteriores para convertirlos en argumentos políticos, tiene por fin la refutación de esta doble legitimidad.

«¿La conquista? ¿Qué conquista?», pregunta substancialmente Guaman Poma. Para él, los indios del Perú reconocieron espontánea e inmediatamente al emperador Carlos Quinto, a quien este reconocimiento puso en la posición de nuevo Inca. Cuando Pizarro desembarca en Tumbes, el representante de Huáscar, quien no es otro que el propio padre del cronista, viene en seguida a encontrarlo para someterse a la autoridad del monarca español<sup>104</sup>.

Queda por refutar la otra base de la legitimidad de los encomenderos: la ayuda que deben prestar a la empresa misionera. Sobre este punto tampoco admite réplica el argumento del cronista: «¿La evangelización?», dice él en substancia, «pero no la necesitamos; ¿para qué evangelizarnos si conocemos desde hace mucho tiempo la existencia de un Dios único y creador del universo?» Esta afirmación se respalda en las oraciones atribuidas a las poblaciones de las primeras edades preincaicas, denominadas *wari wiraqucha* y *wari*. Presentando el Perú como una tierra de muy añeja tradición monoteísta, dichas oraciones eximen *ipso facto* a sus habitantes de

la necesidad de la evangelización. Pensamos que los rezos supuestamente prehispánicos de las crónicas de Pachacuti Yamqui y Cristóbal de Molina, así como el que figura en versión española en la obra de Luis Jerónimo de Oré, responden fundamentalmente al mismo móvil, coherente con el origen social de los autores o, en el caso de los dos últimos citados, de sus fuentes.

Se nos podría redargüir que la intención que acabamos de destacar, si bien no es misionera, no por ello deja de ser cristianizante, lo que probablemente conlleva las mismas consecuencias en términos de autenticidad de los textos. En realidad estas consecuencias difieren radicalmente, porque según opinamos a favor de la tesis misionera o cristianizante varía el autor de la decisión de elaborar un falso discurso sagrado prehispánico o pervertir el que existía. Si las oraciones fueran de inspiración misionera, sólo la jerarquía eclesiástica, actuando como centro de decisión, habría podido tomar la iniciativa de concebirlas. En la otra eventualidad, las alteraciones del discurso sagrado, pese a su carácter socialmente marcado, sólo resultan de iniciativas individuales. La distinción es fundamental: en el primer caso, cualquier concordancia entre textos de autores diferentes habría sido un indicio de inautenticidad; en el segundo, al revés, las concordancias textuales constituyen presunciones de autenticidad.

Pues bien, entre los distintos grupos de rezos supuestamente prehispánicos, las semejanzas son manifiestas. Nos limitaremos a dar un solo ejemplo, el de la secuencia *Kay qari kachun, kay warmi kachun* («Que éste sea hombre, y que ésta sea mujer»), presente en quechua en las crónicas de Pachacuti Yamqui<sup>105</sup> y Cristóbal de Molina<sup>106</sup> y, en versión española, en la obra de Luis Jerónimo de Oré<sup>107</sup>. Resulta que ninguna de las oraciones, sea cual fuere la obra en la que figura, es una creación *ex nihilo*. A partir de este resultado general, los casos de cada autor tienen que ser considerados separadamente.

En lo que a Pachacuti Yamqui respecta, se desprende de los argumentos expuestos más arriba que las oraciones transcritas por este autor se inspiran en un corpus de rezos prehispánicos, pero difieren indudablemente de éstos. Queda por precisar la naturaleza exacta de las alteraciones, las que podrían constituir el tema de futuras investigaciones. En un estudio reciente, Lindsey Crickmay dio un valioso paso en esta dirección al poner de relieve la presencia de términos susceptibles de caracterizar la acción de los héroes culturales. Uno de ellos es la raíz verbal *llut'a-*, cuyo contexto en Pachacuti implica un sentido que denota una afinidad evidente con los textos sagrados cristianos («modelar a los hombres con barro»), pero que designaba inicialmente la acción de calafatear, la cual aplicándose a las acequias, era típica del saber que el héroe cultural Huiracocha transmitió a los hombres<sup>108</sup>. En

definitiva, de haber empleado el término de «manipulación» en su sentido propio de alterar lo existente y de haber prescindido del adjetivo «misionera» con que generalmente califican dicho término<sup>109</sup>, Duviols e Itier, en su edición crítica de Pachacuti, habrían definido perfectamente la acción de éste sobre el discurso ritual prehispánico.

En lo que a Guaman Poma de Ayala respecta, el término de «manipulación» sin duda puede aplicarse también, pero con sensible diferencia, a las oraciones presentadas como prehispánicas por dicho autor; en este caso la intervención del cronista atañe mucho más, creemos, al contexto de los rezos –comentario y traducción– que a los rezos propiamente dichos, excepción hecha de las designaciones de la divinidad que se encuentran en ellos. En pro de esta tesis invocaremos la construcción de los textos en pares de enunciados paralelos, pero también la existencia de comentarios y traducciones cuya presencia, para las últimas, es tanto más significativa cuanto que Guaman Poma se muestra en general poco proclive a traducir al castellano las secuencias en quechua que transcribe en su obra. Pues bien, estos comentarios y traducciones, cuyo carácter tendencioso ya subrayamos, sólo se conciben si los textos a que se refieren son auténticos. De no serlos ¿qué necesidad habría tenido el cronista de tergiversar su sentido?

Con todo, al lado de oraciones cuya autenticidad es indiscutible, encontramos otras mucho más dudosas. El primer caso está representado por las cuatro variantes de un cantar llamado *waqaylli*, por el cual las poblaciones incaicas suplicaban a su divinidad tutelar que les dispensase la lluvia, a falta de lo que pronto morirían de hambre<sup>110</sup>. Lejos de cristianizar este llanto, que significativamente carece de traducción, Guaman Poma lo presenta como pagano –en una variante, la divinidad invocada es la luna–, lo que es coherente con su atribución a los Incas, invariablemente definidos como idólatras en la *Nueva corónica*.

Un problema de mucho mayor envergadura es planteado por las tres variantes de una oración cuyo núcleo común es *haykakamam qapariשאq mana uyariwankichu, qayaripti[ʃ]pas mana hayniwankichu*, así traducido por el cronista: «¿hasta cuando clamaré y no me oirás, y daré voces y no me responderás?»<sup>111</sup>. Tras haber notado que Guaman Poma asimila esta plegaria a una de las que rezaba el profeta Habacuc, Rolena Adorno puso de relieve la influencia manifiesta de Fray Luis de Granada, el cual cita en el *Memorial de la vida cristiana* la oración de Habacuc en una versión casi idéntica a la traducción del cronista indio<sup>112</sup>. ¿Significaría ello que dicha traducción no tiene otro origen que la obra del dominico español, y que a partir de ella Guaman Poma compuso una versión quechua que no tiene nada que ver con la religión de los antiguos peruanos? No lo pensamos, porque Fray Luis

de Granada cita a Habacuc con el fin de ilustrar negativamente los cánones de lo que llama la «perfecta oración», y más precisamente la obligación de paciencia y perseverancia a la que debe someterse el que reza: de ningún modo éste, según Fray Luis, puede asignar un plazo a la divinidad para el cumplimiento de su demanda, mucho menos quejarse como Habacuc en caso de incumplimiento<sup>113</sup>. Por lo tanto, de haber copiado y traducido la oración de Habacuc tal como figura en el *Memorial de la vida cristiana*, Guaman Poma habría escogido un texto expresamente presentado como defectuoso, cuando dicha obra, al lado de ejemplos de lo que conviene evitar, rebosa de modelos de «perfectas oraciones». Más verosímil resulta entonces la eventualidad que en las culturas hebraica y andina hayan existido dos rezos de forma muy similar, y que el cronista haya tomado conciencia de esta similitud a la lectura del dominico español.

En cuanto a las oraciones de Cristóbal de Molina, en espera de estudios que se propongan establecer su grado de autenticidad, opinamos que éste se sitúa en un nivel intermedio entre las de Guaman Poma y de Pachacuti Yamqui.

Por fin, pertenecen a la poesía sagrada los rezos que figuran en las actas de los procesos de idolatrías realizados en la región de Cajatambo a mediados del siglo XVII. Además de su interés considerable desde el punto de vista etnohistórico, estas piezas poseen otra especificidad que les hace particularmente dignas de atención: por relacionarse la lengua en la que están compuestas con el ramo llamado «quechua 1» o «quechua central», forman el corpus más importante de textos escritos en este conjunto dialectal de toda la época colonial. Pero no por ello dejamos de encontrar en ellas huellas notables de la lengua general que pertenece al componente «quechua 2» o «quechua sureño». En efecto, las oraciones de Cajatambo están estructuradas en su cuasi totalidad en enunciados paralelos, lo que implica la presencia de numerosos dobles semánticos, y muy a menudo éstos tienen por constituyentes lexemas de sentido vecino y procedencia dialectal opuesta<sup>114</sup>. Con todo, no son escasos los términos específicos del quechua sureño cuya presencia no se debe a la pertenencia a un doblete, e incluso hallamos morfemas gramaticales característicos de la misma área dialectal. Tales casos pueden explicarse por la influencia de la lengua general, idioma de prestigio superior al habla local, pero también por la acción de los transcriutores, los cuales solían ser indígenas formados para leer y escribir en la lengua general<sup>115</sup>. En la segunda eventualidad, los rezos de Cajatambo habrían sufrido ciertas distorsiones al pasar de la forma oral a la forma escrita. Aun así, debido a las circunstancias en las que fueron recogidos, constituyen sin ninguna duda entre los poemas sagrados de origen prehispánico que poseemos, el grupo de mayor autenticidad.

Teniendo en cuenta el empeño con que los españoles llevaron a cabo la empresa de etnocidio conocida como extirpación de la idolatría, estaríamos en el derecho de sospechar la pronta eliminación de toda poesía vinculada con las religiones autóctonas del Perú. La lectura de la antología de Jesús Lara nos induce a matizar este pronóstico. Si bien no es dudosa la desaparición de la poesía sagrada de origen prehispánico como tal, en cambio sus huellas aún están presentes en textos recientes, como por ejemplo el *haylli* de la colección Méndez, ya mencionado por su asombrosa afinidad con el de Guaman Poma. Encontramos en él la secuencia «Qhapaj Inti, Apu Yaya» («Sol poderoso, Señor Padre») y dos referencias a la Pachamama<sup>116</sup>. Asimismo, en un poema de la colección Vásquez cuyas características formales se emparentan con las de la poesía española —está compuesto de pentasílabos no rimados—, hallamos menciones explícitas a «Nuestro Padre el Sol» y a Huiracocha<sup>117</sup>. Por fin, la antología de los hermanos Montoya tiende a convencernos de que la canción quechua actual tampoco carece de reminiscencias de la espiritualidad prehispánica<sup>118</sup>.

La poesía sagrada en quechua no nació exclusivamente de la elaboración, marcada por preocupaciones estéticas, de un discurso ritual indígena. El cristianismo también suscitó la aparición de una poesía religiosa en dicha lengua. Como era de esperar, los dos géneros están separados por diferencias considerables, que no atañen sólo al contenido sino también a la forma, y resultan muy similares, en este último ámbito, a las que se observan entre los componentes de origen prehispánico y español de la poesía profana. Entre otros ejemplos de poemas sagrados, podríamos citar la *Oración a la Virgen sin mancilla*, de Juan Pérez Bocanegra<sup>119</sup>. Al lado de esta clase de obras de estricta ortodoxia en materia de dogma, pero también de métrica, encontramos composiciones que, a juzgar por su mayor libertad en el plano de la forma y el fervor ingenuo que se desprende de ellas, no fueron escritas por eclesiásticos españoles, como las precedentes, sino probablemente autores más cercanos a las poblaciones quechuahablantes. A esta última categoría pertenece por ejemplo el poema titulado *Chuchulaya*, que Jesús Lara copió de la colección Vásquez<sup>120</sup>, y la *Endecha a la Virgen*, recogida por el propio escritor boliviano<sup>121</sup>. Pese a la presencia de préstamos manifiestos de la *Salve* y una estructura formal bastante rígida —cada estrofa consta de seis versos no rimados, dos pentasílabos, un trisílabo, y de nuevo dos pentasílabos y un trisílabo—, esta última pieza ostenta algunas secuencias paralelas y cierta espontaneidad que la distingue de la poesía cristiana «oficial».

## **EL RELATO**

Dado el peso de la tradición oral en las sociedades quechuahablantes, el relato, que es la forma espontánea de expresión de dicha tradición, ocupa lógicamente en la literatura quechua un sitio privilegiado.

### **El texto fundador: el manuscrito de Huarochirí**

Detrás de una referencia anodina —el número 3169— y la apariencia de un modesto libro se esconde una multitud de creencias, actitudes, emociones que reflejan la vida y el pensamiento de todo un mundo. Dicha referencia es la de un pequeño manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, sin el cual probablemente no tendríamos sino una idea muy vaga de las aspiraciones espirituales y prácticas religiosas de los habitantes del Perú antiguo. Varias obras capitales lo integran: la *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, de Cristóbal de Molina; el tratado de Francisco de Ávila; la *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*, de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua; y también el relato que, aparte de constituir nuestra fuente principal de conocimientos sobre la mitología andina prehispánica, es el texto fundador de la narrativa quechua. A falta de poder designarlo por su título, se lo conoce como manuscrito quechua de Huarochirí.

En ausencia de título, llama la atención la frase inicial, reveladora de las intenciones del autor: «Runa yn(*di*)o. ñiscap Machoncuna ñaupá pacha quillcacta yachanman carca chayca hinantín causascancunapas manan canancamapas chincaycuc hinacho canman», o sea «Si en los tiempos antiguos los antepasados de los hombres llamados *indios* hubieran conocido la escritura, no se habrían ido perdiendo todas sus tradiciones como ha ocurrido hasta ahora»<sup>122</sup>. El propósito es claro: se trata de constituir una memoria, de salvar del olvido un corpus de mitos y tradiciones percibido como un patrimonio a punto de perderse. Ahora bien, sólo el recurso de la escritura podía rescatar este patrimonio, cuando todavía era tiempo.

Existen, claro, otros móviles. El texto de Huarochirí, como las demás obras que constituyen el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, pertenecía a Francisco de Ávila, quien fue a partir de 1597 el cura de la comunidad de los checas de San Damián, localidad hoy situada en la provincia de Huarochirí, departamento de Lima. En 1608 Ávila se lanzó en una despiadada campaña de extirpación de las idolatrías en esta región, empresa ésta que exigía un profundo conocimiento de las religiones autóctonas. De ahí la recolección de obras que

giran todas alrededor de los cultos de origen prehispánico. Es innegable que el manuscrito de Huarochirí fue elaborado en esta perspectiva de eliminación de las creencias y ritos paganos. Su autor era un indio cristiano, y podemos tener por asegurado que formaba parte de los familiares de Ávila. Posiblemente era el traductor y escriba que lo acompañaba durante sus investigaciones, o tal vez el redactor de los datos recogidos en aquellas ocasiones<sup>123</sup>.

Sin embargo, dos indicios, además de la frase inicial del manuscrito, sustentan la idea que el autor, aunque compartía indiscutiblemente los objetivos catequísticos de Ávila, era también movido por una ambición literaria. El primero es la estructuración de la obra en treinta y un capítulos, que atestigua la voluntad de conformarse con el patrón de los libros españoles, lo que no puede tener otra significación que la esperanza de ser publicado. El otro indicio atañe a la relación que une el texto quechua con el tratado en castellano de Ávila. A pesar de ser mucho más corto que el primero –su redacción fue abandonada después del título del capítulo octavo– el segundo era unánimemente considerado hasta una fecha reciente como su libre traducción al castellano. De ser así, el autor del manuscrito quechua habría sido un simple ayudante encargado, bajo el control estricto de Ávila, de preparar la materia prima para la obra de este último. En base a una serie de observaciones, Gerald Taylor defiende una visión sensiblemente distinta, haciendo notar que existen diferencias significativas entre los dos textos y que las correspondencias sin duda muy estrechas que los relacionan estriban sencillamente en que ambos provienen de una fuente única, la cual se identifica a todas luces con una serie de apuntes redactados en forma libre durante las investigaciones de Ávila<sup>124</sup>. Es de suponer que el extirpador de idolatrías, al darse cuenta de que no le era posible terminar rápidamente su tratado, haya encargado a uno de sus auxiliares un documento en quechua que lo ayudaría en su tarea cuando dispusiera de más tiempo. Esta tesis implica una mayor autonomía literaria del autor del manuscrito. En efecto, aunque sabemos por sus numerosas notas marginales que Ávila, lejos de desatender el texto quechua, le prestó una atención continua, el redactor de éste gozó sin duda de cierta libertad para realizar una obra conforme a sus propias intenciones.

Si fuera necesaria una prueba de la importancia del manuscrito de Huarochirí, la encontraríamos en el número y calidad de los investigadores que lo tomaron como objeto de estudio, así como la cantidad de traducciones a las que dio lugar. Sólo el drama *Ollantay* puede prevalerse de haber sido vertido a un mayor número de idiomas. No obstante, el interés suscitado por la obra es relativamente reciente, ya que la primera edición, realizada por Hermann Trimbom, data de 1939. Dicha edición era acompañada por una traducción al alemán. Posteriormente, se vertió el texto al

latín (Hipólito Galante, 1942), castellano (Jesús Lara en forma parcial, 1960; José María Arguedas, 1966; Jorge Urioste, 1983), francés (Gerald Taylor, 1980), polaco (Jan Szeminski, 1985), holandés (Willem Adelaar, 1988) e inglés (Frank Salomon y Jorge Urioste, 1991).

Merecen una mención especial los trabajos de Gerald Taylor, quien dedicó una parte esencial de su vida de investigador al estudio del manuscrito, realizando sucesivamente tres ediciones, la primera, ya citada, provista de una versión francesa, las otras dos (1987 y 1999) de una traducción al castellano. Eslabón final de una serie continua de mejoras, la última de estas ediciones alcanza un grado de perfección que garantiza una visión fiel de la espiritualidad prehispánica.

A pesar de estos múltiples estudios y de la calidad de quienes los llevaron a cabo, no se han despejado todas las incógnitas. Entre los interrogantes que siguen existiendo, es de particular relevancia el de la autoría del texto. La única indicación al respecto es la mención marginal «De la mano y pluma de Thomas» que figura en el capítulo 23. ¿Quién era este Tomás? Aparte de que auxiliaba a Francisco de Ávila en sus investigaciones sobre los cultos autóctonos no sabemos nada de su identidad. Lo consideraremos como el autor en ausencia de toda hipótesis contraria capaz de resistir las objeciones. La de John Rowe, por ejemplo, que tendía a sugerir el nombre del cacique local Don Cristóbal Choquecaxa, mencionado en los capítulos 20 y 21 por la lucha victoriosa que sostuvo contra la divinidad Llocllayhuancupa, está refutada por Gerald Taylor<sup>125</sup>.

Otro misterio no resuelto es la fecha de redacción de la obra. Respaldándose en la locución «cay pisi hu: tallarac» que se refiere al tiempo transcurrido desde la llegada de Ávila a San Damián (1597), José María Arguedas creyó poder datar el manuscrito de 1598. Pero dicha locución, aparte de que puede significar, no sólo «este breve año» sino también «unos pocos años», tiene probablemente en el contexto suyo un valor relativo, expresando una duración juzgada breve con relación a la que sería necesaria para acabar con los cultos paganos. En definitiva, lo más plausible es que el texto fue compuesto en la época de las investigaciones de idolatrías de Ávila, o sea a partir de 1608<sup>126</sup>.

Documento de considerable interés histórico y antropológico. el manuscrito de Huarochirí, aunque se refiere a una región particular y de limitada extensión, nos proporciona una información de primera mano sobre la religiosidad andina en general. A la lectura del texto, nos resultan por ejemplo más claras las diferencias de naturaleza entre los dioses, las funciones distintas que les prestaban los hombres. Tomando el caso de dos divinidades de primer plano, Pariacaca, que

domina el relato, y Cuniraya, que también desempeña un papel decisivo, se nos ocurre que este último entra en la categoría de los héroes culturales y no es sino la versión local de la divinidad panandina conocida en otras zonas con los nombres de Huiracocha —las dos designaciones de Cuniraya y Huiracocha están además asociadas en el texto—, Huari o Tunapa. Por su parte, Pariacaca es el gran dios tutelar regional. Protector de los checas, tiene por enemigo a Huallallo Carhuincho que actúa en calidad de defensor de los huancas, logrando vencerlo tras una batalla titánica. Los planos humano y divino interfieren constantemente, reflejándose en el cosmos las guerras que oponen a los seres humanos.

El manuscrito de Huarochirí no es menos digno de interés desde el punto de vista lingüístico. Está redactado en lengua general, variedad de quechua sureño utilizada como lengua de comunicación interregional en el Perú prehispánico y mantenido en su función supradialectal por los españoles. Por su extensión que lo sitúa en el primer plano entre los documentos quechuas coloniales y por la espontaneidad de su expresión, el texto es un testimonio insustituible, a la vez sobre el estado de la lengua a principios del siglo XVII y sobre la situación lingüística imperante en aquella época. A este respecto, Gerald Taylor advirtió en él las huellas de un sustrato de otros dialectos quechuas y de un habla emparentada con el aimara que era probablemente el idioma materno del autor<sup>127</sup>. De mayor importancia aún es la presencia de términos que pertenecían al léxico religioso prehispánico y fueron objetos de una resemantización por parte del clero cristiano. Aunque cierta aculturación es visible en el manuscrito, las más veces los términos en cuestión ostentan su contenido original, anterior a la acción catequizadora. Entre otros ejemplos, podemos citar la raíz verbal *kama-* a la que la reinterpretación misionera confirió el sentido de «crear», pertinente sólo en el caso de una divinidad única y omnipotente, de la que procede el universo entero. El análisis de los contextos de dicha raíz en el texto tiende a señalar el sentido muy distinto, aunque atestiguado en su tiempo por el Inca Garcilaso, de «animación», esto es de transmisión a los seres de un influjo vital capaz de sustentarlos<sup>128</sup>.

Finalmente, se debe subrayar el inmenso valor literario del manuscrito de Huarochirí. Por su frescura, su espontaneidad que implican que el autor haya podido librarse en cierta medida del control férreo de Ávila, el texto conserva lo esencial del sabor de los relatos orales. En varias ocasiones, se nota una apreciable libertad de tono e incluso las manifestaciones de un espíritu crítico que no duda en tomar por blanco a los españoles en general y al clero en particular. Por fin es perceptible que, pese a sus convicciones cristianas, el redactor no abandonó del todo las creencias de su pueblo. Aunque califica a los dioses autóctonos de demonios, no deja de ser convencido de la realidad de sus poderes, según se desprende del

terror visible que le inspiran. A la inversa, cuando evoca a Pariacaca, la gran divinidad tutelar de su etnia, estalla su orgullo. Su expresión no tiene la frialdad de una descripción etnológica. Por despertar en su autor pasiones mal apagadas, el relato alcanza la fuerza épica de los grandes textos mitológicos griegos, como puede apreciarse en las líneas siguientes, relativas a la lucha que opone a Pariacaca y Huallallo Carhuincho:

*Pariacaca pihca runa caspas pihca  
pachamanta tamyaita ña callarirca*

*chay tamyas canan quello puca tamy carcan  
chaymantas illapaspari pihca pachamantatac  
yllaparcen*

*chaysi tutallamanta ña hora pachacama chay  
huallallo caruinchocha ancha aton nina ñahca  
sielo ñicmanpas chayaspa ruparca mana  
huañoichichicospa*

*chaysi chay yacocunaca Pariacacap  
Tamyascancunaca huracocha ñicman tucoy  
hinantín yacucona rican*

*chaysi chay.yna manatac yaycuptin huquenca  
hura ñicmanta yacueta huc horcueta  
ormachispa arcamorcan*

*ña arcaycomuptinsi chay yacuca cocha ña  
tucomurca*

*cay cocham cananca mullococha sutioc  
chay.yna chay cochapi ña yaco hontamuptinsi  
chay nina rupactaca ñahca pamparca  
chaysi chay pariucacari chaymanta  
yllapapayarca mana samachispa  
ynallas chay huallallo caruinchocha anti  
ñicman miticarcen<sup>129</sup>*

Como Pariacaca [y sus hermanos] eran cinco hombres, cayeron [bajo la forma de] lluvia desde cinco lugares diferentes.

Esta lluvia era amarilla y roja.

Después, [convertidos en] relámpagos, se arrojaron también desde cinco lugares diferentes.

Desde la mañana temprano hasta la puesta del sol, Huallallo Carhuincho [bajo la forma de] un fuego gigantesco, cuyas llamas llegaban casi hasta el cielo, ardía sin dejarse extinguir.

Toda el agua producida por las lluvias de Pariacaca bajó hacia el mar.

[Antes que] entrara [en el mar], uno [de los hermanos de Pariacaca] hizo caer un cerro más abajo, [por el camino que iba a seguir el agua] y la detuvo.

Entonces esta agua formó una laguna.

Esta laguna hoy se llama Mullococha.

Se dice que, cuando la laguna ya estuvo llena, el agua casi llegó a cubrir el fuego que todavía ardía. Pariacaca seguía arrojando sus rayos sin darle tregua [a su enemigo]

Entonces, Huallallo Carhuincho huyó en dirección de los anti.

## El relato tradicional de hoy

El autor del manuscrito de Huarochirí no quedó sin sucesores: no sólo tiene dignos herederos sino que éstos se encuentran hoy en cantidad impresionante. Sin embargo, la fortuna actual del relato no significa que este género dio lugar a continuas manifestaciones literarias. Por el contrario, entre la redacción del texto fundador de la narrativa quechua y la publicación de la primera colección de relatos escritos en dicha lengua, transcurrió el plazo difícilmente concebible de tres siglos. Con todo, el pronóstico formulado en la primera frase del manuscrito de Huarochirí no se realizó: la tradición oral evolucionó, sin duda, pero no se

extinguió. Subterráneamente, los relatos continuaron a transmitirse de generación a generación en el seno de las comunidades indígenas, hasta que un día a alguien se le ocurrió que tenían un valor literario y que valía la pena recogerlos, transcribirlos y publicarlos.

«Alguien» fue Adolfo Vienrich, autor del primer libro de cuentos en quechua. Nacido en Lima en 1867, era vinculado por poderosos lazos familiares y afectivos con Tarma, donde se instaló definitivamente en 1895 y desempeñó el cargo de alcalde. Apasionado por la rica tradición oral de esta región, se dedicó a su recolección y difusión, escribiendo a este efecto las obras tituladas *Azucenas quechuas* y *Fábulas quechuas*, que vieron la luz en 1905 y 1906 respectivamente. Con estos libros, según las bellas palabras de Jorge Basadre, Vienrich hizo entrar en el banquete de los literatos profesionales, cultos u oficiales a un convidado de piedra: el pueblo.

Mientras que *Azucenas quechuas* es un panorama general de la tradición oral de la región de Tarma, *Fábulas quechuas* es una colección de cuentos en versión bilingüe. La particularidad de dichos cuentos reside en la pertenencia de sus protagonistas al reino animal, lo que explica que el autor los haya definido como fábulas. De hecho, la fórmula con la que el fabulista Jean de La Fontaine presentaba su obra —«una amplia comedia en cien actos diversos y cuyo escenario es el Universo»— convendría perfectamente, aunque en una escala más modesta, para la de Vienrich, como lo recuerdan oportunamente sus últimos editores<sup>130</sup>. En ambos casos los relatos tienen como punto de partida una observación minuciosa de las costumbres animales y como fin la promoción de una moral social. Inclusive, los temas del escritor tarmeño a veces recuerdan con insistencia los de La Fontaine. Un ejemplo elocuente es la carrera disputada por dos animales, uno famoso por su velocidad y el otro mucho más lento, y perdida por el que la lógica habría designado como vencedor: en la obra del fabulista francés, la tortuga vence a la liebre, en la de Vienrich el sapo supera al zorro<sup>131</sup>. Pero, más que en una improbable influencia de la tradición europea en la andina, semejantes coincidencias radican, creemos, en actitudes comunes por parte de los anónimos cuentistas populares que concibieron los relatos antes de que la literatura escrita los recogiera. Además, al lado de analogías manifiestas con las fábulas europeas, las de Vienrich ostentan desemejanzas no menos notables que atestiguan su origen autóctono. Por ejemplo, el hecho de que las burlas se hagan sistemáticamente a expensas del zorro<sup>132</sup> es un rasgo típico de la tradición andina, en contradicción evidente con la europea donde el astuto animal es casi siempre vencedor.

Los cuentos de Adolfo Vienrich llaman también nuestra atención por su lengua, que es la variedad tarmaña, perteneciente al quechua I o central y por ende notoriamente distinta del quechua sureño. Ya hemos podido constatar que éste ejerce un predominio abrumador en la producción poética, y a medida que abordemos los demás géneros, nos daremos cuenta de que una situación similar impera en ellos. A este título son dignas de consideración las obras, tales las *Fábulas quechuas*, escritas en otras variedades.

Una vez abierto el camino por Vienrich, numerosos investigadores o aficionados recorrieron las comarcas andinas en busca de la tradición oral. Entre los que se entregaron a esta empresa de rescate del patrimonio tradicional, merece una mención particular Jorge Arístides Lira.

Al presentar la poesía quechua actual, evocamos un curioso poema construido a partir de los múltiples sentidos del término *sunqu* («corazón»). Haciendo gala de virtuosismo, Jorge Lira escogió este medio poco corriente para ilustrar la definición de dicho término en su diccionario. Provisto de unas mil doscientas páginas, fruto de un inmenso trabajo de lexicología, éste habría podido absorber las fuerzas de su autor durante una vida entera. Pero no sucedió así: el padre Lira contribuyó tanto a la recolección del relato quechua tradicional como al conocimiento del léxico cuzqueño.

La mayor parte de la colección de Jorge Lira está compuesta de cuentos recogidos en la región del alto Urubamba, más precisamente en el distrito de Maranganí (provincia de Canchis), donde el destacado quechuista residió durante varios años en calidad de cura. El primero en difundir este tesoro fue José María Arguedas, quien incluyó ocho cuentos en su obra *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, publicada en 1949<sup>133</sup>. A partir de esta fecha, hubo que esperar cuarenta años para que saliera un libro exclusivamente dedicado a los relatos de Jorge Lira<sup>134</sup>. Aunque, con diecinueve textos, esta última publicación no refleja la colección completa —la cual, si nos atenemos a las indicaciones de Jesús Lara, abarca nada menos que sesenta cuentos<sup>135</sup>—, en ella figuran probablemente las narraciones más representativas de la tradición y de mayor interés literario.

Por la representatividad de los relatos aboga la presencia en su seno de temas de difusión general en el área andina. Uno de ellos es el rapto de una joven por un cóndor, representado en la colección de Lira por el cuento titulado *La amante del cóndor*. La heroína es una hermosa pastora seducida por un elegante y acomodado caballero del que pronto es la amante. Encontrándose embarazada, la joven, quien había ocultado la relación a sus padres, pide al galán que la lleve a su casa. Ésta

resulta ser una cueva ubicada en una áspera cumbre rodeada de precipicios. El dueño de tan extraña morada no es otro que un cóndor, quien había tomado la apariencia humana para conseguir una esposa. Confinada en la cima desolada y obligada a cocinar las carnes descompuestas de las presas de su marido, la pastora, quien poco después da a luz, no tarda en añorar la casa paterna. Con la ayuda de un picaflor logra huir de la cueva y volver al domicilio de sus padres. A poco se presenta el cóndor, exigiendo la restitución de su esposa. Pero la madre, debidamente instruida por el picaflor, tiene el tiempo de preparar una trampa —un tinajón de agua hirviendo tapado con una manta para fingir un asiento—, la cual se revela mortal para el volátil<sup>136</sup>.

El hijo del oso es otro tema andino universalmente difundido cuyas reminiscencias son visibles en la colección del padre Lira, aunque en este caso el cuento difiere sensiblemente de la versión más frecuente. Como el relato anterior, ésta gira en torno al rapto de una joven. El relato titulado *La osa que tuvo tres hijos* nos presenta la situación inversa. Ignorante de los poderes maléficos de su querida, el héroe la sigue en el cielo hasta la residencia del demonio, quien lo arroja hacia la tierra. El infortunado cae en una quebrada de vertientes abruptas, de la cual le es imposible salir por sus propios medios. Una osa lo libera, pero para encerrarlo en seguida en su cueva, donde el cautivo se ve en la obligación de cumplir el rol de amante. De esta unión forzada nacen tres hijos medio humanos medio animales, los cuales, una vez dotados de razón, optan por su padre y manifiestan el deseo de huir en su compañía hasta el pueblo de donde es oriundo. Creciendo, adquieren las fuerzas suficientes para mover la roca que tapa la entrada de la cueva y realizar su proyecto de evasión. Ahí el cuento toma un rumbo muy distinto, aunque también inspirado en la tradición andina. Llegados a su destino, el padre y los tres hijos se dan cuenta de que el pueblo es desierto. Poco después descubren la causa de esta desolación: tres condenados, o sea almas errantes de pecadores, sembraron el terror devorando a una parte de los moradores y ahuyentando al resto. El padre y sus hijos capturan a los condenados, que tienen la apariencia de gatos, y los queman. Luego pregonan llamando a la gente que, poco a poco, regresa al pueblo<sup>137</sup>.

En la última parte del relato, reconocemos sin pena un cuento de condenados, un tipo de narración también muy corriente en la tradición andina. En la colección Lira, el hermoso cuento titulado *Historia de Miguel Huayapa* es en especial representativo de esta categoría. El punto de partida es la aceptación por el héroe, debidamente emborrachado, del cargo de alférez de la fiesta patronal del pueblo. Desembriagado, el hombre se da cuenta de las implicaciones financieras de su compromiso y sale en compañía de sus tres hijos a negociar sacos de harina de maíz para conseguir dinero. Al cabo de varios días, los viajeros encuentran a un

jinete montado en un caballo blanco —el apóstol Santiago—, quien les enseña el camino a una ciudad donde obtendrán un buen precio de su mercancía. El santo les recomienda además que eviten errar en una encrucijada. Pero una vez en la intersección el padre y sus hijos se equivocan y se dirigen hacia el infierno, despertando la ira del demonio. De noche, éste roba las llamas que llevan la carga. Andando en pos de sus animales, las víctimas de Satán topan con el fantasma de Miguel Huayapa, hombre oriundo del mismo pueblo quien paga en el infierno una vida de usurero e implacable despojador de los pobres. No sólo Huayapa indica a sus paisanos el paradero de las llamas, sino que, recuperadas éstas, los ayuda a contrarrestar los ataques de seres diversos lanzados en su persecución por el diablo. Al final se manifiesta nuevamente el apóstol Santiago. Al héroe lo enriquece, lo que le permite organizar una fiesta suntuosa; a Miguel Huayapa le concede una nueva estancia en la tierra para demostrar la irreversibilidad de su conversión al bien<sup>138</sup>.

Además de ser inestimables muestras de la tradición oral andina, los cuentos recogidos por Jorge Lira se distinguen por su calidad literaria. La vivacidad del relato, lo burlesco de muchas situaciones, la profusión de las peripecias que sin cesar dirigen la acción hacia un rumbo imprevisto los hacen especialmente sabrosos. Su encanto debe también mucho a la espontaneidad de su lengua cuyos lazos con la oralidad son patentes. Por su dimensión muy variable, los cuentos, claro, no todos suscitan el mismo interés. ¿Cómo comparar por ejemplo *El zorro que devoró a la nube*, que tiene media página<sup>139</sup>, con *Tutupaka llaqta o el mancebo que venció al Diablo*, que mide más de cuarenta?<sup>140</sup> Pero si este último relato sobresale en la colección, no es sólo por su longitud. La complejidad de su trama narrativa, la profundidad psicológica de sus protagonistas principales sitúan a su creador entre los grandes maestros del cuento. Hasta ahora, en las letras quechuas no existe obra que pueda preciarse del título de novela. Pero falta poco para que *Tutupaka llaqta* lo sea.

Después de Jorge Lira, no disminuyó el ardor de los recolectores de cuentos tradicionales, a tal punto que el relato es hoy en día el género literario quechua por excelencia. Además, la empresa de recolección se extendió a zonas que hasta poco no despertaban especial afición en los investigadores. Con todo, éstos no desatendieron el Cuzco y su región, cuya tradición oral siguió dando lugar a obras de notable interés. Entre ellas, mencionaremos los *Cuentos cusqueños* de Johnny Payne, recogidos esencialmente en la ciudad del Cuzco<sup>141</sup>; también *Kay pacha*, cuyos relatos, transcritos por Rosalind Gow y Bernabé Condori en la comunidad de Pinchimuro (provincia de Quispicanchis) constituyen la base de una valiosa

exposición etnográfica<sup>142</sup>; y por fin *Karu ñankunapi*, de César Itier, que contiene cuarenta cuentos de la comunidad de Usi (Quispicanchis)<sup>143</sup>.

La región arequipeña fue explorada en la misma perspectiva. En este caso los investigadores centraron su atención en la provincia de Caylloma y más precisamente el valle del Colca, dotado como se sabe de fastuosos paisajes pero también de un folclore extraordinariamente rico. De dicha comarca fueron recogidas las tradiciones que constituyen el tema de *La doncella sacrificada*, de Carmen Escalante y Ricardo Valderrama<sup>144</sup>, y *Eros andino*, de Andrés Chirinos Rivera y Alejo Maque Capira<sup>145</sup>.

Por fin citaremos *Huk kutis kaq kasqa*, de Alain Délétraz Favre<sup>146</sup>, compuesto de relatos de Coaza (provincia de Carabaya, departamento de Puno) y tres colecciones que corresponden a tres variedades distintas de quechua norteño. Dirigiéndonos rumbo al norte, encontramos primero Chachapoyas (*La tradición oral quechua de Chachapoyas*, de Gerald Taylor)<sup>147</sup>, luego la cuenca del Pastaza (*Yaya rukunchikunapa kwintashkakuna kwintukuna. Cuentos folklóricos de los quechua del Pastaza*, de Anna-Lou Waters, Christa Tödter y Charlotte Zahn)<sup>148</sup>, y finalmente Ecuador (*Dioses y diablos; tradición oral de Cañar Ecuador*, de Rosaleen Howard-Malverde)<sup>149</sup>.

## Nuevas tendencias

Hasta una fecha reciente no había relato quechua que no fuera una transcripción —con la libertad que decidía atribuirse el transcriptor— de la tradición oral. A partir de mediados de los setentas, esta vinculación se aflojó en cierta medida con la aparición de obras que, sin dejar de mantener una relación con la tradición oral, son reveladoras de nuevas preocupaciones. En las líneas siguientes intentaremos destacar algunas tendencias de esta evolución que, por ofrecer a la narrativa quechua una posibilidad de renovación y diversificación, nos parece muy prometedora.

Al recoger y publicar el relato de la vida de Gregorio Condori Mamani, habitante monolingüe del Cuzco quien trabajaba de cargador, y la de su esposa, Carmen Escalante y Ricardo Valderrama hicieron entrar la biografía —o autobiografía— en la literatura quechua<sup>150</sup>. Aunque la tradición no está ausente —el capítulo VII, por ejemplo, es una obvia reminiscencia del mito de Inkarrí<sup>151</sup>— el enfoque es esencialmente sociológico. Esta tendencia se confirma en un libro ulterior, titulado *Nosotros los humanos; Ñuqanchik runakuna*, de los mismos autores<sup>152</sup>. Como la

precedente, esta obra nos presenta dos relatos autobiográficos. Pero los narradores difieren bastante de Gregorio Condori Mamani y su esposa, primero por su procedencia geográfica (la provincia de Cotabambas, en el departamento de Apurímac), y sobre todo su personalidad. Aparecen dos hombres de destinos muy dispares: Victoriano Tarapaki, jefe de una comunidad campesina, y Lusiku Ankalli, abigeo. Basándose en el testimonio de este último, de particular crudeza, Enrique Urbano desarrolla una interesante reflexión sobre la violencia en medio rural<sup>153</sup>.

Otra novedad es la aparición de una literatura infantil, de la cual nos limitaremos a dar un ejemplo: los cuentos (uno de ellos es *Atoj Antoño: «Zorro Antonio»*) publicados en la colección «qheshwapi leesunchej» por la editorial Portales de Cochabamba. El hecho no es tan anecdótico como podría parecer: en él vemos el signo —¡ojalá se confirme!— que la literatura quechua tiende a ser como cualquier otra.

Interpretamos en un sentido idéntico el nacimiento de una literatura de ficción. Desde hace algunos decenios, es visible la tendencia de los autores a tomar cierta libertad con la tradición oral. Un caso significativo es el famoso cuento *El sueño del pongo*, de José María Arguedas<sup>154</sup>. En la introducción, éste nos refiere que dicho cuento le fue narrado en Lima por un habitante de Qatqa o Qashqa, en la provincia de Quispicanchis (Cuzco). Pero el narrador, quien había prometido volver para una grabación, nunca cumplió su promesa. Posteriormente, una entrevista con el antropólogo cuzqueño Oscar Núñez del Prado infundió al escritor serias dudas acerca de la autenticidad del relato. Con todo, Arguedas juzgó que su valor literario, y sobre todo la aguda crítica social que en él se expresaba, lo hacían digno de ser publicado<sup>155</sup>. Tenía razón, por supuesto: auténtico o no, no existe cuento más gracioso.

El héroe es un indio de parecer miserable a quien le toca cumplir su turno de servicio en la residencia del hacendado. Desde el principio, éste siente por el hombrecito endeble y tímido un profundo desprecio que no tarda en convertirse en odio. Día tras día, el dueño se burla del pongo, humillándolo ante el grupo de los sirvientes. Una vez, el sufrelotodo pide la palabra. La noche anterior, tuvo un sueño y se propone relatarlo. Estaba muerto, y también lo estaba el hacendado. Ambos comparecían desnudos ante el Señor San Francisco quien se preparaba a juzgarlos. Poco a poco se precisan los detalles de la sentencia. San Francisco llama primero a un majestuoso ángel, a quien ordena que coja una copa de oro, que la llene de miel y que unte con ella el cuerpo del hacendado. Luego llama a otro ángel, viejo y disminuido. A éste manda que coja un tarro de gasolina y que lo llene de

excremento humano para embadurnar el cuerpo del pongo. Los dos difuntos permanecen durante cierto tiempo en este estado, el uno resplandeciente como si fuera cubierto de oro, el otro convertido en inmundicia. El hacendado deleitado pregunta al sirviente si ahí termina el sueño. No, le contesta el pongo, el Señor San Francisco dio una última orden a los dos finados: «¡Lámanse el uno al otro!»

Hoy en día, no faltan los escritores quienes, sin librarse totalmente de la tradición, prefieren acomodarla según su propia inspiración. Entre ellos, citaremos dos, ambos premiados por la Universidad Nacional Federico Villarreal en 1997: Porfirio Meneses Lazón, autor de *Achikyay willaykuna*; *Cuentos del amanecer*, a quien ya mencionamos por su talento poético<sup>156</sup>; y Macedonio Villafán Broncano, cuyas obras *Apu Kolkijirka e Ichik kwentukuna* («pequeños cuentos») presentan la peculiaridad de ser escritas en quechua de Ancash<sup>157</sup>.

## **EL TEATRO**

Con decenas de obras dramáticas entre las cuales figuran varias obras maestras, el teatro es sin duda alguna un género de predilección de la literatura quechua.

En la sección relativa a la poesía quechua, evidenciamos en ésta tres componentes, que caracterizamos respectivamente como el de origen español, el de origen prehispánico y el que resulta de una hibridación de los dos primeros. Si bien los mismos componentes están presentes en el teatro quechua, los encontramos en proporciones muy distintas de las que notamos en el caso del arte poético. Así, mientras que la poesía quechua de tradición española, según hemos visto, sólo consta de algunas breves composiciones de limitado valor literario y de poca difusión, el teatro de mismo origen puede enorgullecerse de haber dado lugar a una producción bastante voluminosa y de alta calidad. Empezaremos con ella nuestra presentación del género dramático, dejando para el final de esta sección la cuestión de la posible existencia de un teatro quechua de origen prehispánico. En efecto, dada la complejidad de este problema, que no puede compararse con la de su equivalente poético, un conocimiento de las obras teatrales más fáciles de clasificar resulta indispensable.

### **El teatro quechua de origen español**

Cinco obras teatrales en quechua están compuestas según normas que coinciden con las de dos géneros característicos del arte dramático español, esto es el auto

sacramental, representado por dos piezas, y la comedia, representada por otras tres. Sin embargo, entre estas últimas hay una que merece un análisis particular, por presentar una serie de rasgos cuyo origen podría ser ajeno al teatro hispano. Dicha obra es el famoso drama *Ollantay*, que evocaremos más abajo.

Se atribuye los dos autos sacramentales, titulados *El hijo pródigo* y *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*, a un mismo autor, llamado Juan de Espinosa Medrano pero más conocido en su tiempo con el apodo de «Lunarejo». Este sacerdote cuzqueño, que nació hacia 1630 y murió en 1688 o 1689, desempeñó primero modestos cargos de cura en varias parroquias indígenas del Cuzco y su región para acabar ocupando los puestos más codiciados de canónigo del coro, luego tesorero del coro y por fin arcediano, los tres en la catedral del Cuzco. Pero más que en su actividad propiamente religiosa, su fama estriba en su obra literaria. Talentoso y ecléctico, Espinosa Medrano, aparte de las dos mentadas piezas en quechua, escribió una comedia en castellano –*Amar su propia muerte*–, compuso sermones y finalmente se ilustró en lo que llamaríamos hoy la «crítica literaria». A este último ámbito pertenece el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, en el que el autor se empeña en defender al insigne poeta español impugnado por el crítico portugués Manuel de Faria<sup>158</sup>.

Tanto *El hijo pródigo* como *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* ostentan los atributos típicos del teatro español del Siglo de Oro, entre los cuales podríamos citar el recurso predominante del octosílabo, la división en tres jornadas y la presencia de un gracioso. Otras características comunes de las dos obras remiten específicamente al subgénero al que pertenecen, como el tema religioso –aunque se puede encontrar comedias que respondan a una intención religiosa, como lo comprobaremos cuando abordemos *Uska Pawqar* y *El pobre más rico*– y sobre todo la forma alegórica escogida para presentar dicho tema al espectador, rasgo éste que es propio del auto sacramental.

Lo que separa las dos piezas es el origen de la alegoría, bíblico en la una, grecolatino en la otra. El primer caso está representado por *El hijo pródigo*, cuyo argumento reproduce ampliándola y dramatizándola la parábola que por tal título se conoce. Tras haber obtenido de su padre la herencia que le corresponde de derecho, el hijo menor deja la casa paterna para viajar y entregarse a los placeres del mundo. Habiendo dilapidado sus bienes en el dominio de la Carne, se refugia hambriento en la morada del Diablo, en la cual se resuelve a aceptar el oficio de porquero. El paso repentino de una vida brillante y ociosa a una condición que simboliza el colmo de la indignidad lo induce a reflexionar sobre sus errores pasados y prestar por fin atención a la Palabra de Dios, que había menospreciado hasta entonces.

Sinceramente arrepentido, el hijo pródigo vuelve al hogar, donde lo acogen su padre y hermano mayor. El carácter alegórico de la obra reside en la presencia de una serie de protagonistas que no son sino conceptos cristianos personificados (Mundo, Carne, Palabra de Dios, Cuerpo, desempeñando además este último el papel de gracioso), al lado de otros que si bien son tipos humanos, son tan generales (el padre amante; los hijos mayor y menor; el pastor) que resultan poco menos abstractos que los primeros. Esta ausencia de autonomía psicológica es una de las marcas distintivas de los personajes del auto sacramental, por oposición a los, psicológicamente acabados, de la comedia. debido a la obligación de verosimilitud inherente a este último género.

A diferencia del *Hijo pródigo*, *El robo de Proserpina* y *sueño de Endimión* no nació de la adaptación al teatro de una parábola bíblica sino del mito grecolatino de Proserpina. Otra disimilitud consiste en que la primera de estas piezas es una obra de imaginación libremente compuesta a partir de una trama narrativa somera, en tanto que la segunda es en gran medida el fruto de la influencia directa de dos fuentes literarias antiguas. Entre éstas, las *Metamorfosis* de Ovidio ocupa el primer plano, interviniendo a título más accesorio el poema mitológico de Claudiano titulado *De raptu Proserpinae*<sup>159</sup>.

No obstante, habida cuenta de la intención catequizante del autor, el argumento del *Robo de Proserpina* difiere sensiblemente de la fábula original que lo inspiró. Ésta trata de las consecuencias del rapto de la hija de Ceres por Plutón, dios de los infiernos, empeñado en conseguir una esposa. Desesperada por la desaparición de la joven, Ceres deja de cumplir su función de diosa de la fertilidad, en perjuicio evidente de los mortales a los que priva *de facto* de la posibilidad de alimentarse. Conmovido por la dramática situación del género humano, Jupiter impone un compromiso a las dos divinidades en conflicto, ordenando que Proserpina quede seis meses por año al lado de su esposo y el resto del tiempo con su madre. Concebido para explicar el ciclo vegetal –la flora, cual Proserpina, permanece durante la mitad del año en el subsuelo antes de brotar y crecer en la superficie de la tierra– este mito se presta difícilmente a la exégesis cristiana que deseaba escenificar Espinosa Medrano, razón por la cual éste recurrió a una tradición subsidiaria, también grecolatina, relativa a los amores de la diosa de la luna Selena y del pastor Endimión. Al parecer, no se conoce semejante caso de fusión de las dos leyendas en una misma obra literaria. Con todo, los vínculos que en la Antigüedad relacionaban a Proserpina con la luna –por ejemplo el simbolismo lunar de sus atributos– hacían natural la identificación de Selena con la heroína de la pieza<sup>160</sup>.

Sobre estas bases, el Lunarejo construyó su obra inspirándose en la larga tradición de interpretación alegórica de la mitología grecolatina con fines edificantes, que nació en el siglo XIII con el *Ovide moralisé* de Pierre Bersuete y conoció una amplia difusión en la Europa occidental<sup>161</sup>. Encarnando el alma humana, el personaje central de Proserpina evoluciona bajo las influencias opuestas de los dos grupos de protagonistas cuya confrontación constituye el motor de la acción. Al campo del bien pertenecen Ceres, Endimión y una ninfa, quienes simbolizan respectivamente la Iglesia, Jesús Cristo y la Gracia. Sus contrarios son Plutón, en el que se reconoce fácilmente al Demonio, y un criado suyo llamado Taparaco, quien además de guardar a Proserpina cautiva, hace las veces de gracioso. Aunque Taparaco, a diferencia de los demás personajes, lleva un nombre quechua, no por eso deja de originarse en la tradición grecolatina. En él, es posible ver una reminiscencia del Ascalaphus de las *Metamorfosis*, con el que presenta una doble homología, a nivel del nombre –Taparaco designa en quechua una mariposa nocturna considerada como presagio de muerte, Ascalaphus un ave nocturna en griego– y a nivel de la función dramática, desempeñando ambos protagonistas el papel de denunciador de Proserpina<sup>162</sup>. La sustitución del ave griega por la mariposa andina es significativa de las alteraciones impuestas por Espinosa Medrano al mito antiguo para evitar que éste aparezca demasiado insólito al público cuzqueño.

Cabe señalar que los autos sacramentales del Lunarejo, que ambos son de mediados del siglo XVII<sup>163</sup>, distan mucho de haber tenido la difusión a la que les darían derecho su valor literario y su carácter de testimonio sobre la sociedad peruana colonial. En el caso del *Hijo pródigo* la única edición en quechua disponible es la que realizó Ernst Middendorf hace más de un siglo<sup>164</sup>. Pese a la calidad indiscutible del trabajo efectuado por el gran quechuista alemán una nueva edición crítica sería altamente deseable. Más chocante aún es la situación del *Robo de Proserpina*, del que no existe ninguna edición en quechua y que el público sólo conoce por la traducción al castellano incluida por Teodoro Meneses en su *Teatro quechua colonial*. Al referirnos que está en posesión de tres versiones en quechua, de las cuales dos son completas, César Itier nos da la esperanza que por fin salga a luz la edición en esta lengua que anhelan todos los aficionados del teatro andino<sup>165</sup>.

Las obras dramáticas tituladas *Uska Pawqar* y *El pobre más rico* comparten con los autos sacramentales de Espinosa Medrano distintos rasgos, especialmente tres ya citados –la observancia de las reglas métricas, la división ternaria y la presencia de un gracioso– que hemos presentado como característicos del teatro áureo en general. Sentado esto, las dos series de piezas difieren en el punto determinante que concierne a la verosimilitud del argumento. *El hijo pródigo* y *El robo de Proserpina* no poseen dicha cualidad, incompatible con su carácter

alegórico. En cambio, aunque *Uska Pawqar* y *El pobre más rico* nos presentan a seres sobrenaturales e intervenciones milagrosas –pero ¿quién entonces ponía su realidad en entredicho?– en vano buscaríamos en ellos rastros de alegoría o simbolismo. Tal exigencia de veracidad se transparenta en primer lugar en los protagonistas, que ya no son tipos generales o personificaciones de conceptos teológicos sino protagonistas individualizados y dotados de una plena consistencia psicológica. Este rasgo fundamental define las dos referidas obras como comedias.

A esta semejanza de naturaleza se suma una neta diferencia cronológica. Si nos atenemos a la cronología relativa de Bruce Mannheim a la que aludimos al principio del presente estudio, el manuscrito del *Pobre más rico* delata un estado de lengua posterior al que refleja la gramática quechua de Juan de Aguilar, compuesta en 1691, pero anterior al del manuscrito llamado Sahuaraura de *Uska Pawqar*, y de una anterioridad todavía mayor con relación al estado de lengua del manuscrito de *Ollantay* copiado conjuntamente con éste<sup>166</sup>. La reproducción de *Uska Pawqar* y *Ollantay* por el canónigo Justo Apu Sahuaraura se realizó en 1838, pero esta fecha no es significativa, precisamente porque se trata de una de las copias que fueron efectuadas desde la creación de dichas obras. En el caso de *Ollantay*, la más antigua versión, llamada «manuscrito boliviano», está fechada del 18 de junio de 1735<sup>167</sup>. En estas condiciones, la composición del *Pobre más rico* se remontaría a los últimos años del siglo XVII o comienzos del XVIII, y la de *Uska Pawqar* a los primeros decenios del XVIII, fechas posteriores de por lo menos medio siglo a la época –mediados del siglo XVII– en la que situamos la creación del *Hijo pródigo* y del *Robo de Proserpina*.

*Uska Pawqar* y *El pobre más rico* poseen una estrecha semejanza general y de detalle que atañe tanto al desarrollo de la acción como a la identidad de los personajes. Su tema común es el destino de un inca cuzqueño empobrecido que adquiere riquezas y consigue el amor de una mujer de la alta sociedad indígena mediante un pacto con el diablo. Por muy disímiles que parezcan, los títulos de ambas obras reflejan esta temática. La locución *El pobre más rico* expresa de manera sugestiva el contraste que opone los bienes terrenales, vanos y efímeros, y la riqueza infinita y eterna de la gracia divina, a la que accede finalmente el héroe tras haber rechazado al demonio. La misma idea se desprende del título de la otra pieza, que también está construido en una antítesis: el término *Uska* designa al mendigo en tanto que *Pawqar*, cuyo sentido original es «multicolor», conlleva matices evocadores del lujo.

Dada la profunda similitud de las dos comedias, centraremos nuestra atención en una de ellas, señalando sucintamente los puntos que la distinguen de la otra. Tres razones nos llevan a dar nuestra preferencia al *Pobre más rico*: primero, es la obra que suscitó la edición más cuidadosa, a la par que es ahora la más accesible<sup>168</sup>; segundo, es también la más lograda estéticamente; tercero, es la única que sea de autor conocido, aunque este conocimiento se reduce a un nombre, Gabriel Centeno de Osma, y una actividad profesional, la de presbítero.

En la primera mitad del *Pobre más rico*, la atención del espectador está llamada alternativamente por dos grupos de personajes que tienen ambos por figura dominante a un miembro de la nobleza autóctona cuzqueña. Cada uno de estos príncipes incaicos se queja amargamente de la estrechez en la que está viviendo. Sin embargo, mientras que Inkill Thupa, al que vemos pidiendo la mano de la princesa Quri Umiña, tiene la satisfacción de constatar que su amor está correspondido y puede alegrarse de la perspectiva próxima de sus nupcias, Yawri T'itu, desprovisto de toda esperanza de realizar semejante proyecto, se hunde en la desesperación. Este último, en un diálogo con su criado Qispillu que desempeña el papel de gracioso, evoca incluso la posibilidad de buscar un alivio en la muerte. El demonio Nina Kiru («Diente de fuego»), que reviste la apariencia de otro noble incaico, no tarda en manifestarse a tan fácil presa, proponiéndole riquezas a cambio de su firma en un contrato. Insensible a los consejos de Qispillu y su ángel de la guarda, Yawri T'itu firma el documento con su propia sangre.

Luego asistimos a las bodas de Inkill Thupa y Quri Umiña, en las que los jóvenes cónyuges dan rienda suelta a su alegría. Pero su felicidad es de corta duración ya que Inkill Thupa se siente indispuerto y en unos breves instantes fallece. A partir de este momento la acción se concentra en una intriga única cuyos protagonistas principales son Yawri T'itu, Quri Umiña y Nina Kiru.

El demonio no deja pasar la ocasión que le brinda la muerte repentina de Inkill Thupa y obra activamente para persuadir a Quri Umiña que se una con Yawri T'itu, consiguiéndolo por fin. Con el tiempo, los sentimientos de los dos amantes evolucionan en sentidos opuestos, afianzándose el amor de Quri Umiña por Yawri T'itu, mientras que a éste empieza inspirarle asco la vida que está llevando. Su malestar, causado en gran parte por el remordimiento y la angustia, lo incita a abandonar a su compañera. Al principio ésta piensa suicidarse, pero finalmente decide lanzarse en persecución del ser amado. Los amantes, acompañados de sus respectivos sirvientes, se encuentran en la parroquia cuzqueña de Belén, adonde los habían atraído cantos entonados por voces misteriosas. Allí se presenta Nina Kiru quien exige que Yawri T'itu cumpla con sus obligaciones, enseñándole el

contrato provisto de su firma. El príncipe incaico se resiste a obedecer, aduciendo que el demonio le había ocultado su verdadera identidad. Convencido de la sinceridad de la adhesión de Yawri T'itu a la fe cristiana, el ángel de la guarda ahuyenta definitivamente a Nina Kiru.

Entre otros rasgos inconfundibles de la comedia, llama especialmente la atención la presencia de la pareja típica que forman el galán y la dama. Consta también una estrecha afinidad temática, que Teodoro Meneses puso de manifiesto hace ya sesenta años<sup>169</sup>, con la comedia de Calderón titulada *El mágico prodigioso*. Como Yawri T'itu, Cipriano, el héroe de esta última pieza, concluye un pacto con el demonio para seducir a una mujer –Justina en este caso– y, puesto en la obligación de respetar los términos del contrato, rechaza a su tentador para abrazar la fe cristiana. Las dos obras, claro, no son idénticas, e incluso difieren en varios puntos que no son menores, aparte de la evidente disparidad de contexto sociohistórico. Por ejemplo, los móviles de Yawri T'itu no coinciden con los de Cipriano quien, además del amor, anhela el poder que confiere el conocimiento de la magia. También contrastan la actitud de Quri Umiña y la de Justina, quien al revés de su homóloga resiste victoriosamente las tentativas de seducción del demonio. Con todo, las dos comedias siguen progresiones simétricas. En definitiva, la impronta de Calderón en la obra de Centeno de Osma difícilmente puede ser negada.

Pese a esta influencia indiscutible, tenemos la convicción de que *El pobre más rico* no es una simple imitación, ni siquiera una variante del *Mágico prodigioso*. Aunque ambas piezas tienen por escenario una sociedad donde la fe cristiana encuentra dificultades para imponerse –en la Antioquía del tercer siglo los cristianos sufren persecuciones; en el Cuzco de postrimerías del siglo XVI la evangelización choca con la resistencia indígena– sus problemáticas no son similares porque difieren las relaciones de los héroes con sus respectivos tentadores. En *El mágico prodigioso*, el demonio se halla imposibilitado de realizar la promesa hecha a Cipriano ya que Justina, quien es cristiana, lo identifica en seguida y repudia rotundamente su propuesta. Luego Cipriano puede legítimamente invocar este incumplimiento para dejar de ejecutar sus propias obligaciones, lo que resulta imposible a Yawri T'itu en *El pobre más rico*, donde el demonio cumple su palabra. En las comedias de Calderón y Centeno de Osma se transparentan pues concepciones disímiles del libre albedrío, la una bastante restrictiva, la otra –según la cual el pecador que ha gozado de los favores del diablo conserva la posibilidad de salvar su alma– mucho más extensiva. En la misma perspectiva, podríamos incluso ver en *El pobre más rico* un eslabón intermedio entre *El mágico prodigioso* y el caso-límite de extensión del libre albedrío representado por *Fausto*. En efecto, esta tercera obra plantea un problema teológico todavía distinto de las

dos primeras en la medida en que Fausto, a diferencia de Yawri T'itu y Cipriano, se entrega al demonio a sabiendas, y sin embargo Dios le deja la facultad de escapar al infierno. En todo caso, nos parece justo considerar *El pobre más rico* como una obra autónoma que, como *El mágico prodigioso* pero independientemente de éste, refleja una etapa de la evolución del pensamiento religioso.

La comedia titulada *Uska Pawqar*<sup>170</sup> está construida en torno a una problemática análoga a la que acabamos de destacar para *El pobre más rico*, lo que es significativo de la estrecha semejanza de las dos piezas. En ellas la acción sigue a grandes rasgos desarrollos paralelos y una relación de homología une a los protagonistas principales de una y otra. Como en la obra de Centeno de Osma, un gracioso llamado Qispillu actúa de criado del héroe en *Uska Pawqar*, donde encontramos a personajes poco distintos de Yawri T'itu, Quri Umiña y Nina Kiru con los nombres de Uska Pawqar, Quri T'ika y Yunka Nina respectivamente. Pero también existen divergencias, entre las cuales mencionaremos, por ser la de mayor peso, la ausencia en *Uska Pawqar* de una intriga sentimental preliminar que recuerde los amores de Inkill Thupa y Quri Umiña. Entre otras consecuencias, resulta de ello que la referida obra es notablemente más corta que *El pobre más rico*.

Debido a su carácter erudito, al recurso de mitos grecolatinos o conceptos teológicos cuya comprensión suponía un amplio conocimiento de la cultura dominante, las cuatro obras dramáticas que presentamos en esta sección, si bien tuvieron probablemente un público en su mayor parte oriundo de la élite indígena, no podían dirigirse exclusivamente a esta categoría. En otros términos, su existencia, como la de la poesía quechua de origen español pero en mucho mayor escala, atestigua una apropiación criolla de dicho idioma lo suficientemente masiva como para suscitar una expresión literaria. En busca de las raíces sociales de tal fenómeno, Bruce Mannheim invoca, al menos en lo que a las piezas del siglo XVIII respecta, el «contexto de un nacionalismo incipiente» y más precisamente el «contexto de unas tendencias nacionalistas entre las élites terratenientes provincianas»<sup>171</sup>. César Itier recusa —acertadamente, creemos— esta explicación, en efecto difícilmente conciliable con la naturaleza de una obra como *El pobre más rico* y alega por su parte la situación lingüística del Cuzco de comienzos del siglo XVIII, en el que ciertos sectores criollos urbanos habían alcanzado un manejo tan holgado del quechua como del castellano<sup>172</sup>. Sea lo que fuere, está claro que estamos en presencia de un caso único en toda la América colonial.

## El drama *Ollantay*

Compuesto durante el primer tercio del siglo XVIII, y por consiguiente un poco posterior a *Uska Pawqar* y *El pobre más rico*, *Ollantay* reviste como éstos la forma de una comedia, provista de los rasgos característicos de dicho género. Asombra en estas condiciones que la última de estas piezas sea muchísimo más conocida que las dos primeras. De hecho, *Ollantay* es la más publicada, más traducida y más comentada de todas las composiciones en quechua. Basta señalar que aparte del castellano fue vertida al alemán, inglés, francés, italiano, ruso, checo y latín, cuando *El robo de Proserpina*, por ejemplo, está esperando todavía su primera edición, para que sobresalga su valor emblemático: es la obra literaria quechua por excelencia. ¿Cómo se explica semejante fama? Sin duda, ésta radica en parte en el valor intrínseco de *Ollantay*. Con todo, en nuestra opinión, tal vez más que a su belleza, a la fuerza dramática que emana de ella, la pieza debe su popularidad a los numerosos misterios que la rodean. Si consideramos que el nacimiento de los estudios ollantinos data de 1853, año en el que Johann Jakob von Tschudi publicó el manuscrito de Santo Domingo del Cuzco; que desde aquel año hasta la fecha los más eminentes especialistas del mundo andino—entre ellos, y sin ambición de ser exhaustivos, citaremos a Clements Markham, Ernst Middendorf, Ricardo Palma, Luis Cordero, Hipólito Galante, Ricardo Rojas, Paul Rivet, José Carlos de la Riva-Agüero, Augusto Tamayo Vargas, José María Benigno Farfán, Jesús Lara, Teodoro Meneses y José María Arguedas— contribuyeron a proyectar la luz sobre la cuestión; y por fin que en la última edición crítica publicada, la de Julio Calvo Pérez<sup>173</sup>, excelente síntesis de un siglo y medio de investigaciones, ninguna de las incógnitas está definitivamente despejada, tenemos una idea de la complejidad de los problemas planteados por *Ollantay*.

El carácter enigmático del drama estriba en tres factores: primero la profusión de las versiones manuscritas existentes o que han dejado huellas, lo que dificulta el establecimiento de una filiación entre dichas fuentes y la reconstrucción de la versión primigenia; segundo, la incertidumbre imperante acerca de la autoría de la obra, causa de su atribución a múltiples autores, de personalidades muy distintas y de épocas también muy diversas; tercero, la yuxtaposición de rasgos de procedencia claramente española y de otros más dudosos que puedan dar pie a la hipótesis de un origen prehispánico. Huelga decir que este último punto ha sido el más discutido de todos, por las evidentes implicaciones ideológicas de las opiniones en presencia. A continuación expondremos sucesivamente el estado de estas tres cuestiones, sin ninguna pretensión de resolverlas.

Según lo anticipamos más arriba, la más antigua versión de *Ollantay*, fechada del 18 de junio de 1735, se conoce con el nombre de «manuscrito boliviano» debido a la mención de procedencia «Nuestra Señora de La Paz» que acompaña dicha fecha. Muy fragmentaria –consta de sólo 638 versos, o sea un tercio de la obra– y muy deteriorada, esta versión fue remitida en 1858 a Johann Jakob von Tschudi quien la publicó en 1875.

Una fracción notable de las versiones conocidas se entroncan con el manuscrito conservado en el convento de Santo Domingo del Cuzco hasta mediados del siglo XIX. Publicado en 1853 por Tschudi, quien recurrió para esto a la copia realizada por un fraile, dicho documento desapareció del convento poco después. En 1940 apareció en el mismo sitio un manuscrito bastante parecido, pero en el que José Gabriel Cosío evidenció huellas de una actualización dialectal. A la versión dominicana primitiva se relaciona también el manuscrito que Gavino Pacheco Zegarra recogió de un pariente suyo, realizando en base a ello su propia edición, publicada en París en 1878. Por fin es del mismo origen el documento, ya evocado en este trabajo, que resulta de la copia de un original desconocido –pero que podría identificarse con el primer dominicano– efectuada en 1838 por el canónigo Justo Apu Sahuaraura. Dicho texto está reproducido en la edición de Hipólito Galante (1938).

Otro grupo de versiones se deriva del manuscrito llamado Justiniani, así denominado porque resulta de la copia efectuada por Justo Pastor Justiniani hacia 1768 de un original hoy perdido. De este documento proceden las ediciones de Clements Markham (1871) y José Sebastián Barranca (1936), y también el texto que, conjuntamente con el de Sahuaraura, fue publicado por Galante.

Finalmente, hay que mencionar dos manuscritos que no se relacionan claramente con ninguna de las versiones ya referidas. El primero fue publicado por José Fernández Nodal en 1873, el segundo por Gybbon Spilsbury en 1897<sup>174</sup>.

Según Julio Calvo Pérez, entre los manuscritos que acabamos de inventariar, el núcleo central, vale decir el conjunto de textos más representativos de la versión primitiva del drama, es el grupo «dominicano». De ello podríamos inferir que dicha versión primitiva se identifica con el documento custodiado en el convento de Santo Domingo del Cuzco hasta mediados del siglo XIX y conocido a través de la edición de Tschudi. En realidad, tal conclusión sería errónea: tras un cotejo minucioso de los diferentes textos disponibles, Calvo Pérez concluye que el manuscrito guardado en Santo Domingo a partir de 1940, lejos de ser una copia imperfecta del primero, lo complementa, e inclusive que algunos versos del

manuscrito Justiniani, conocido por la edición de Markham, son esclarecedores de las versiones dominicanas. En definitiva, todos los textos conocidos se derivan de una fuente común que no se identifica con ninguno de ellos, pero que podemos suponer poco distinta de los dos que sucesivamente residieron en Santo Domingo del Cuzco<sup>175</sup>.

En lo que se refiere a la autoría del drama, el hecho de que el documento copiado hacia 1768 por Justo Pastor Justiniani haya pertenecido a Antonio Valdez, cura de Yanaoca, y que el nombre y función de este personaje aparezcan con la mención «autor» en el segundo manuscrito de Santo Domingo<sup>176</sup> dio sustento a que varios investigadores le imputaran la paternidad de *Ollantay*. No es inverosímil que a favor de una copia de la obra Valdez haya introducido en ella modificaciones substanciales. Pero la eventualidad de que él la haya escrito se desvanece si relacionamos la época de su nacimiento, situado por Teodoro Meneses entre 1732 y 1740<sup>177</sup>, con la fecha de 1735 que figura en el manuscrito boliviano. Tras haber descartado esta hipótesis y otras menos plausibles aun –tales las del mismo Teodoro Meneses, el cual designó sucesivamente como autores a Blas Valera y Vasco de Contreras y Valverde<sup>178</sup>– Calvo Pérez propone otra pista, basada en un cotejo del drama con las diferentes obras representativas del teatro quechua de origen español. Una de ellas, *Uska Pawqar*, emerge del conjunto por su afinidad manifiesta con *Ollantay*, ya advertida además por algunos autores, particularmente Middendorf. De hecho, las dos comedias tienen casi la misma longitud –alrededor de 1800 versos– y ostentan opciones idénticas en cuanto a la segmentación de la acción, con tres jornadas que incluyen menciones de entradas y salidas pero que carecen de escenas propiamente dichas. Otro punto común es la versificación que, al lado del verso preponderante: el octosílabo rimado, admite frecuentes excepciones, representadas por octosílabos asonantados o blancos y versos de otro metro. Aboga también por la tesis de la estrecha vinculación de las dos piezas el hecho de que a menudo –hemos citado el caso significativo de los documentos copiados por Justo Apu Sahuaraura– los manuscritos de una y otra fueron hallados en las mismas manos. Por fin, Calvo Pérez invoca la notable coincidencia de *Ollantay* y *Uska Pawqar* a nivel léxico y da muestras convincentes de la presencia en ellos de los mismos procedimientos estilísticos, concluyendo que son de un autor único<sup>179</sup>. Le seguimos con más reticencia cuando se atreve a sugerir –aunque con una meritoria prudencia– que dicho autor pueda identificarse con Juan de Espinosa Medrano, hipótesis ésta que nos parece demasiado contradictoria con los datos cronológicos disponibles, especialmente la muerte del Lunarejo en 1688 o 1689, como para ser aceptable<sup>180</sup>.

Con las consideraciones anteriores, ya estamos en posesión de elementos susceptibles de orientarnos hacia la tradición —eventualmente: las tradiciones— a la(s) que pertenece *Ollantay*. Podemos afirmarlo sin rodeos: de las tres tesis en presencia, la incanista, la hispanista, y la que privilegia la coexistencia de rasgos españoles y prehispánicos, una —la primera— está hoy totalmente descalificada. Basta observar que Jesús Lara, quien fue uno de los defensores más ardientes del origen autóctono del drama, expuso en *La literatura de los quechua* (1960) posiciones sensiblemente diferentes de las que había expresado en 1947 en *La poesía quechua* para darse cuenta de que la visión de una obra ajena al arte dramático español ya no es sostenible. Antes de optar por una de las dos tesis restantes, nos parece útil resumir el argumento de la pieza.

El drama se abre durante el reinado del Inca Pachakuti con la noticia del amor que une a la hija de éste, Kusi Quyllur («Estrella alegre»), con el jefe guerrero Ullanta, máxima autoridad del Antisuyu. Por no haber quedado sin fruto este amor, el secreto que los amantes mantuvieron está a punto de romperse. Ya enterado de la relación ilícita, el sumo sacerdote aconseja a Ullanta que pida sin tardar una entrevista al Inca para revelarle la verdad. Poco después, se presenta la ocasión al general para hablar a solas con el soberano. A éste, aquél recuerda primero los eminentes servicios que el imperio debe a su talento militar, y luego solicita la mano de su hija. La respuesta es brutal: semejante pretensión es desatino de parte de un hombre de extracción plebeya, por brillante estrategia que sea. Frustrado en su pasión y herido en su dignidad, Ullanta jura vengarse. Su criado Piki Chaki («Pata de pulga»), a quien ordenó que avisara a Kusi Quyllur, le informa que el palacio de la princesa está desierto. Ullanta comprende que la ira del Inca ya cayó sobre su amante —más tarde sabremos que ésta fue confinada en la casa de las mujeres o *aklla wasi*— y que no tardará en desencadenarse sobre él. El jefe guerrero huye del Cuzco para evitar el castigo.

Refugiado en el Antisuyu, Ullanta es acogido con fervor por sus súbditos quienes lo proclaman soberano. Sabedor de que Pachakuti no dejará de emplear la fuerza para someterlo, el jefe rebelde se parapeta en la fortaleza de Tambo —hoy Ollantaytambo— y organiza activamente la defensa con la ayuda de su general Urqu Waranqa. Cuando se presenta el ejército cuzqueño encabezado por Rumi Ñawi («Ojo de piedra»), los insurrectos, atrincherados en una posición inexpugnable, derrotan a los guerreros del Inca.

Pasan los años sin que el poder imperial logre reducir a las huestes del Antisuyu. Entre tanto, encerrada en el *aklla wasi*, creció Ima Sumaq, hija de Ullanta y Kusi Quyllur. Una noche, la niña oye los gemidos de una mujer, pero no consigue verla

ni hablarle. Luego nos enteramos de la muerte del Inca Pachakuti, al que sustituye Thupa Yupanki. El nuevo monarca afirma que su objetivo es la reintegración del Antisuyu en el seno del imperio. Deseoso de borrar el recuerdo de la humillante derrota que le infligió Ullanta, Rumi Ñawi anuncia al joven Inca que se hace cargo de someter al jefe rebelde. Se presenta semidesnudo y ensangrentado en la entrada de la fortaleza, aduciendo que cayó en desgracia. Ullanta lo recibe fraternalmente.

En el *aklla wasi*, Ima Sumaq logra convencer a una de sus guardianas que le descubra el secreto de la mujer cuyos quejidos nocturnos la conmovieron. Conducida en secreto al cuarto donde está encerrada la infeliz, la niña le revela su nombre y edad. La mujer, que no es otra que Kusi Quyllur, reconoce a su hija y le aprende las causas de su común desdicha. Mientras tanto, en Tambo, el ardid imaginado por Rumi Ñawi conoce un éxito rotundo. Las tropas imperiales penetran a escondidas en la fortaleza y caen de improviso sobre los defensores vueltos inocuos por los tres días de borrachera que marcaron la celebración del *Inti Raymi*. Los vencedores llevan presos al Cuzco a todos los guerreros del Antisuyu y sus capitanes. Éstos comparecen ante el Inca, el cual manifiesta el deseo de escuchar el parecer del sumo sacerdote y de Rumi Ñawi. El primero recomienda el perdón, el segundo el castigo. Finalmente Thupa Yupanki opta por la clemencia, extremando su generosidad hasta investir a Ullanta de la dignidad de adjunto directo. La alegría general cesa bruscamente con la irrupción de Ima Sumaq, quien suplica al monarca que liberte a su madre. Enternecidos por el desamparo de la niña, los protagonistas presentes se dirigen hacia la celda de Kusi Quyllur, en la que Ullanta reconoce a su esposa y el Inca a su hermana, otorgando oficialmente su mano al ex rebelde.

Consideradas a la luz de los *harawi* recogidos por Guaman Poma de Ayala, particularmente el segundo de los que citamos al principio de este estudio, las actitudes opuestas de los dos soberanos presentes en el drama son significativas, creemos, de la doble filiación de éste. Así enfocado, el perdón del Inca resulta en franca contradicción con la tradición incaica, tanto desde el punto de vista del derecho como de su expresión literaria. En cambio, es claramente de origen prehispánico el tema de la prohibición sexual y su represión, eje del referido poema de Guaman Poma.

En una perspectiva más general, nos parecen de procedencia innegablemente española los siguientes rasgos de *Ollantay*:

- la división del drama en tres jornadas, con subdivisiones delimitadas por menciones de entradas y salidas;

- la versificación, a pesar de sus irregularidades;
- algunos rasgos estilísticos, como la acumulación de imágenes en las evocaciones del ser amado, que recuerdan el lenguaje de los textos litúrgicos en quechua, particularmente las oraciones a la Virgen;
- la presencia de varios tipos humanos con los que tradicionalmente se identifican los protagonistas de las comedias: el gracioso (Piki Chaki), el rey (Pachakuti / Thupa Yupanki), el caballero (Urqu Waranqa), el traidor (Rumi Ñawi), el confidente (el sumo sacerdote);
- la sucesión de pasajes cómicos y trágicos;
- el desenlace feliz, marcado por el restablecimiento de la armonía;
- la afirmación de valores que tradicionalmente se hallan exaltados en las comedias: el sentimiento del honor, el coraje, la generosidad, la fidelidad conyugal, la piedad filial, etc.

Aunque las concordancias con las comedias son de tal envergadura que nos obligan a clasificar *Ollantay* en esta categoría, dos series de consideraciones deben incitarnos a la prudencia. En primer lugar, conviene ser consciente de los límites del método comparativo. Así, el hecho de que la mayoría de los sentimientos o valores enumerados en el último punto no sean propiamente hispánicos, ni siquiera europeos, sino compartidos por una gran parte de las sociedades humanas deja abierta la posibilidad teórica de un origen autóctono. En segundo lugar, notamos que la obra presenta cierta disimilitud, o si se quiere cierta originalidad, con respecto al patrón tradicional de la comedia. Por ejemplo, en vano buscaríamos en ella la pareja emblemática de dicho género. Aunque Ullanta parece desempeñar el papel del galán y Kusi Quyllur el de la dama, en realidad no se identifican con ellos desde el punto de vista funcional por la sencilla razón de que sus intercambios mutuos se reducen a algunas breves palabras en la última escena. En la misma perspectiva, si bien la pieza posee una doble intriga y en esto cuadra con la pauta habitual de la comedia, consta que ninguna de las dos es de tipo sentimental –la principal reside en las relaciones del héroe con el poder y la secundaria en el descubrimiento progresivo por Ima Sumaq de su identidad– puesto que los sentimientos recíprocos de Ullanta y Kusi Quyllur están claramente definidos desde los primeros versos y no evolucionan hasta el final.

En definitiva ¿en qué podrían consistir los eventuales rasgos de origen prehispánico de *Ollantay*? Opinamos que tales rasgos se concentran fundamentalmente en tres componentes del drama. El primero y más evidente es el argumento, prescindiendo de los episodios notoriamente inspirados en el teatro español como las escenas finales. A título más subsidiario, el empleo, no muy frecuente pero que tampoco reviste un carácter de excepción, del paralelismo semántico tiende a indicar que el

componente estilístico de la obra no está exento de elementos prehispánicos. Por fin, el componente musical y lírico también podría incluir reminiscencias prehispánicas. Llamo especialmente la atención la existencia de un coro que no podemos dejar de relacionar con el de las representaciones de la muerte de Atahualpa, por las cuales nos interesaremos en breve. No obstante, la diferencia entre uno y otro coro es patente. El de las versiones de la muerte del Inca, no sólo está presente en la escena durante toda la representación, sino que cumple además una función dramática esencial al expresar los sentimientos del pueblo. En comparación, el rol del coro de *Ollantay*, que se limita a cantar un *harawi* en tres ocasiones, aparece marginal desde el punto de vista lírico y casi nulo en el plano dramático. Es verdad que el primero de los tres cantos, provisto de un estribillo, recuerda insistentemente al llanto fúnebre de las *ñust'as* en la versión de la muerte de Atahualpa recogida por Jesús Lara<sup>181</sup>. Pero su composición rimada atestigüa que, en la hipótesis de un origen autóctono, dicho *harawi* no salió indemne de su inclusión en la pieza.

En conclusión, nos parece probable que *Ollantay* naciera de la adaptación de una obra de origen prehispánico a las reglas constitutivas de la comedia. En esta eventualidad, podríamos considerarlo como el equivalente teatral de los poemas que hemos definido como híbridos. Inclusive, el caso de *Ollantay* recuerda más precisamente el de la *Elegía a Atahualpa*, que es el resultado del ajuste de una composición autóctona —el llanto fúnebre del coro en una versión de la muerte del Inca— al molde de una forma poética hispana. Empero, mientras que en este último caso tenemos una cuasi certidumbre acerca de la identidad del modelo, en el primero se plantea el problema de la naturaleza de éste. Empezaremos descartando la posibilidad que el autor de *Ollantay* se haya inspirado en una obra de índole dramática. Esta hipótesis implica la existencia de una tradición teatral indígena que se habría mantenido hasta bien entrado el siglo XVIII, hecho histórico comprobado por una serie de testimonios explícitos e implícitos escritos a lo largo de la época colonial, pero que concierne a un único tipo de representaciones, las de la muerte de Atahualpa. Por lo tanto, no es plausible que la obra que dio lugar a *Ollantay* haya pertenecido al género dramático. ¿A qué género se relacionaba entonces? Espontáneamente se nos ocurre que la fuente del drama pudo ser un relato tradicional. Aunque esta eventualidad es efectivamente la más probable, creemos que no conviene excluir otra, basada en dos constataciones: primero, la convergencia temática ya aludida con varios poemas de Guaman Poma; segundo, el hecho de que éstos eran sin duda fragmentos de composiciones poéticas de mucho mayor dimensión. Sugerimos que *Ollantay* haya podido originarse en una de tales composiciones. Aunque la dificultad de concebir la transmisión oral de un largo poema dramático durante dos siglos aminora ciertamente la verosimilitud de

esta tesis, en cambio aboga por ella la presencia en la pieza de los tres *harawi* cantados por el coro.

¿Relato o poema dramático? Sea la que fuere la respuesta, ésta influye poco en el resultado final: en la medida en que *Ollantay* fue reelaborado a partir de una obra que no era de carácter dramático, debemos admitir que dicha reelaboración tomó la forma de una metamorfosis radical.

### 1885-1950: el florecimiento dramático cuzqueño

Nuestra presentación del teatro quechua no sería completa si silenciáramos la escuela dramática, hoy generalmente ignorada, que conoció un magnífico florecimiento en el Cuzco y su región entre 1885 y 1950 aproximadamente. La mayor parte de la producción de dicha escuela está constituida por piezas conocidas como «dramas incaicos», así llamados a causa de su tema histórico o legendario relacionado con el Perú incaico. No obstante, encontramos también comedias costumbristas ambientadas en la sociedad rural de la región cuzqueña.

El primer investigador en demostrar interés por el teatro cuzqueño de finales del siglo XIX y primera mitad del XX fue el filólogo francés Georges Dumézil, quien a favor de una estancia en el Cuzco en 1952 recogió unos veinte dramas en quechua. Aunque estas obras en su gran mayoría permanecieron inéditas, Dumézil logró publicar dos de ellas en 1954 –*El pongo Killkito* y *El Ch'allakuy*, ambas de Andrés Alencastre<sup>182</sup> – y luego una tercera en 1976, *Sumaq T'ika* de Nicanor Jara Barrionuevo<sup>183</sup>. Las dos primeras, escritas en 1934 y 1939 respectivamente, son comedias costumbristas. Pieza típicamente indigenista, *El Ch'allakuy* se dedica a mostrar los abusos sufridos por la población campesina.

Escrita en 1899 y por consiguiente sensiblemente más antigua que las dos anteriores, la obra titulada *Sumaq T'ika* difiere también de ellas por su carácter de drama incaico, en el sentido que hemos atribuido a estos términos, es decir una creación reciente escenificando un acontecimiento legendario o supuestamente histórico del Perú prehispánico. En el presente caso, el autor se inspira en un tema tradicional de difusión bastante amplia en la zona andina. Construido en una eminencia, el pueblo de Pikillaqta, situado a poca distancia del Cuzco, padece la ausencia de agua corriente. Hija de la máxima autoridad de Pikillaqta, la joven Sumaq T'ika («Linda Flor»), en edad de contraer matrimonio, decide que se casará con el hombre que haga llegar el agua a la población. Dos pretendientes aceptan el reto y compiten en la construcción de una red de acequias con la ayuda de su parentela. Cuatro

años más tarde el agua corre en el pueblo, concluyéndose la pieza con las nupcias de Sumaq T'ika y del vencedor.

Provisto de una glosa por cada término y de una traducción al francés, el texto está acompañado de un valioso aparato crítico que pone de relieve las múltiples fuentes en las que se inspiró Nicanor Jara<sup>184</sup>. A este respecto, varios pasajes de la pieza resultan ser transcripciones o adaptaciones de fragmentos de otras obras, de índole dramática, como *Uska Pawqar*, o poética, como las composiciones que figuran en la *Gramática quechua* de Dionisio Anchorena. Dumézil subraya también la influencia considerable de *Ollantay*, visible en el estilo, los caracteres de los personajes y cierto tipo de escenas, tales las que protagonizan amos y criados. Sin embargo, al lado de estas características ajenas a la tradición indígena, existen elementos de procedencia claramente andina, como las designaciones metafóricas afectuosas de la mujer extraídas del campo léxico de las flores y aves. En definitiva, ateniéndonos a este primer ejemplo, nos inclinaríamos por situar los dramas incaicos en la tradición teatral de origen europeo, atribuyéndoles como rasgo distintivo la presencia de peculiaridades estilísticas de origen autóctono.

Como Georges Dumézil, el historiador cuzqueño José Tamayo Herrera se interesó por los dramas incaicos, aunque éstos captaron más su atención por ser los vehículos de predilección del indigenismo que por sus características literarias. En un libro centrado en el desarrollo de la corriente indigenista en la región del Cuzco<sup>185</sup>, el referido historiador relaciona las piezas con el contexto histórico y social en el que se movían sus autores, y concluye que esta dramaturgia nació de la conjunción de dos factores: al nivel lingüístico, el monolingüismo quechua de la gran mayoría de la población y la necesidad concomitante para la élite regional de dominar dicha lengua; al nivel ideológico, la voluntad de esta élite de presentarse como defensora de una identidad regional basada en la historia y la cultura andina.

Más que en los textos de los dramas, el trabajo de Tamayo Herrera descansa en recortes de prensa, artículos académicos y testimonios orales de los autores o actores. Cupo a César Itier el mérito de realizar el primer estudio de conjunto basado ante todo en el análisis de las obras. Esta empresa, que exigió un amplio trabajo preliminar de búsqueda y recolección de textos, desembocó en una tesis de doctorado, defendida en 1990 y todavía inédita, que se compone de una presentación general y una antología<sup>186</sup>. Esta última parte abarca fragmentos de piezas juzgados significativos en especial, ora por sus características lingüísticas o literarias, ora por las opciones ideológicas que se transparentan en ellos. Son representados las siguientes obras: *Yahuar Huáccac*, de Abel Antonio Luna; *El desgraciado Inca Huáscar*, de José Lucas Caparó Muñoz; *Usccja Mayta*, de

Mariano Rodríguez y San Pedro; *Huillca Ccori*, de Nemesio Zúñiga Cazorla; *Yahuar Huaccac*, de José Félix Silva Ayala; *Huayna Ccahuiri*, de Tobías Víctor Irrarázabal; *La voz del indio*, de Nicanor Jara; *Catacha*, de Nemesio Zúñiga Cazorla.

Posteriormente, Itier publicó dos estudios más específicos sobre el teatro de inspiración incaica. El primero trata de la vida y obra de Nemesio Zúñiga Cazorla e incluye los textos de tres dramas de dicho autor con una traducción al castellano: *Quri Ch'uspi*, escrito en 1915, *T'ikahina* (1934) y *Katacha* (hacia 1930). *Sumaq T'ika* de Nicanor Jara (1899) y *Manco II* de Luis Ochoa Guevara (1921) constituyen el tema del segundo estudio. Notamos con satisfacción que estos libros están presentados como los primeros tomos de una serie, lo que presagia la salida progresiva del olvido de otros dramaturgos de la misma escuela y de sus piezas de mayor interés<sup>187</sup>.

Un resultado importante y bastante inesperado del estudio de Itier –ya que desmiente una opinión corriente, incluso entre los especialistas– atañe al volumen de la producción teatral cuzqueña y sobre todo a la frecuencia e impacto de las representaciones. Sobre el primer punto, el autor registró un centenar de títulos de dramas escritos entre 1885 y 1950, cifra impresionante si se la compara con la producción teatral en quechua en su totalidad, o con el teatro en castellano durante el mismo período. El dramaturgo más prolífico fue Nemesio Zúñiga Cazorla, del que Itier registra veintisiete títulos conocidos o que hayan dado lugar a una noticia, pero que según Dumézil habría compuesto por sí solo más de cuarenta obras<sup>188</sup>. Sobre el segundo punto, basándose en el examen de la prensa de la época, esencialmente los dos diarios cuzqueños *El Sol* y *El Comercio*, pero también los órganos de prensa limeños, Itier demuestra que no sólo los dramas incaicos fueron efectivamente llevados a las tablas, sino que además las representaciones, lejos de circunscribirse a la región cuzqueña, se esparcieron por todo el sureste andino, Bolivia, el Perú central y hasta Lima<sup>189</sup>. El hecho de que haya podido representarse en la capital, con rotundo éxito, piezas íntegramente compuestas en quechua atestigua el dinamismo de la escuela teatral cuzqueña en su apogeo.

Semejante fama refleja una profunda adecuación entre la dramaturgia y las expectativas del público. A este respecto, el factor lingüístico, por importante que fuera, no pudo ser determinante: si bien los dramas incaicos nacieron del contexto lingüístico del Cuzco, donde el quechua era sentido por la élite como su propia lengua y cubría ámbitos de comunicación sin comparación con los de hoy, la popularidad de que gozaron las representaciones en el seno de la población hispanohablante de Lima o en regiones quechuahablantes donde no existe intercomprensión con la variedad cuzqueña –así el Perú central– tiene

evidentemente causas distintas. Aunque Itier, invocando varios testimonios, no descarta la eventualidad de una actividad dramática en el Cuzco antes de la guerra del Pacífico<sup>190</sup>, su estudio evidencia una estrecha correlación entre el desarrollo de dicha actividad y el fin de la guerra, marcado por la voluntad de propugnar una cohesión nacional cuya carencia era en gran parte responsable de la catástrofe. Desde este punto de vista, frente a Lima, prototipo de la ciudad cosmopolita, el Cuzco se presentaba como el depositario de valores genuinamente peruanos, susceptibles de dar pie a una regeneración del espíritu nacional. De hecho, no faltan en los dramas incaicos las escenas en las que los protagonistas manifiestan sus sentimientos patrióticos. A título de ejemplo podríamos citar la exhortación de Huáscar a sus tropas para que se esfuercen en defensa del Cuzco en *El desgraciado Inca Huáscar* (acto IV, escena 7), de José Lucas Caparó Muñiz<sup>191</sup>.

El teatro cuzqueño se relaciona también con la corriente indigenista cuya influencia es patente a nivel tanto ideológico como literario. Las piezas más marcadas por esta influencia son las comedias costumbristas, donde proliferan las denuncias de los gamonales y las escenas que muestran los excesos cometidos por las autoridades locales en detrimento de la población indígena. Además de *El Ch'allakuy*, de Andrés Alencastre, al que ya aludimos, son representativos de esta clase de obras *La voz del indio*, de Nicanor Jara y *Catacha*, de Zúñiga Cazorla<sup>192</sup>. Muy breve, ya que consta de un único acto, esta última pieza se distingue por una crítica y sátira social sin cuartel. El blanco del autor es un teniente quien escogió como víctimas a dos adolescentes huérfanos, Anaklu (Anacleto) y su hermana Katacha (Catalina), con la intención de abusar económicamente del primero –exigiendo que le remita carne y huevos de balde– y sexualmente de la última. Odioso por su ausencia de escrúpulos –por ejemplo, utiliza contra Anaklu la amenaza del servicio militar, sirviéndose cínicamente de la autoridad que le confiere su función– el personaje es además ridículo por su empeño en emplear el castellano como señal de poder, cuando su conocimiento de esta lengua visiblemente no excede algunos escasos rudimentos. La filiación de este tipo de piezas con la escuela literaria magistralmente abierta por *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner es manifiesta.

Cabe notar que aunque las comedias costumbristas remiten más directamente a la corriente indigenista que los dramas incaicos, la frontera que separa los dos subgéneros no es tan nítida como podría parecer. Es significativo por ejemplo que *T'ikahina* de Zúñiga Cazorla, que a pesar de ser ambientado después de la conquista no se distingue de los dramas incaicos, se inspire en una de las *Tradiciones cuzqueñas* de Clorinda Matto de Turner<sup>193</sup>. Más significativo todavía es el interesante caso de «teatro dentro del teatro» que nos brinda la obra titulada

*La voz del indio*, de Nicanor Jara. Esta comedia costumbrista presenta una muestra de las injusticias sufridas por los habitantes de los pueblos andinos en la primera mitad del siglo XX: la recaudación de deudas que se concluye con el arresto del supuesto deudor; la expoliación de un grupo de indios mediante títulos de propiedad falsificados; la colusión del falso propietario y del juez, apoyado por el subprefecto y el gobernador, para hacer fracasar todo recurso jurídico. Frente a tal acumulación de opresores, los indios disponen de un defensor, Martín Suárez, quien claramente expresa el punto de vista del autor. En determinado momento, Suárez organiza una representación teatral para que sus protegidos sepan quiénes eran los Incas. A poco, los actores de un drama incaico hacen revivir al Inca Huayna Capac y sus dignatarios ante los ojos maravillados de los indios. Como era de esperar, una vez acabada la escenificación, los espectadores quedan fascinados por la sabiduría y la justicia de los antiguos dueños del Perú<sup>194</sup>.

Para matizar las consideraciones anteriores, que podríamos dar la impresión de un monolitismo ideológico, conviene recordar que adherían al discurso indigenista grupos sociales bastante diversos, cuyas ideas e intereses no coincidían necesariamente. En la crítica a los gamonales concurrían la burguesía liberal frustrada por la captación de una mano de obra indígena utilizable por la industria, pero también grupos más radicales, influidos en particular por las ideas positivistas de Auguste Comte, quienes denunciaban el confinamiento de una fracción importante de la población en la miseria y el arcaísmo, y hasta hombres simplemente animados por el sentido de la justicia. A esta última categoría pertenecía por ejemplo Zúñiga Cazorla, cura de su estado, quien combinó en su obra una crítica social radical, según hemos visto, con una apología del papel civilizador de la Iglesia en contradicción total, como lo demuestra César Itier, con las tesis positivistas<sup>195</sup>.

Aparte de la literatura indigenista, el teatro cuzqueño recibió la impronta del drama romántico y la herencia de dos series de obras literarias en quechua. La primera está constituida por las comedias del siglo XVIII, cuya vinculación con *Sumaq T'ika* mencionamos cuando presentamos el estudio pionero de Dumézil. En realidad, la pieza de Nicanor Jara no es un caso particular: la influencia de *Uska Pawqar* y *Ollantay* que el filólogo francés evidenció en ella es también perceptible en otros muchos dramas incaicos. A nivel más general, éstos se asemejan a las comedias por varias características formales, entre otros el recurso predominante del octosílabo en las piezas versificadas. El otro conjunto de obras literarias en quechua en las que se inspiraron los dramaturgos del teatro cuzqueño es la literatura catequística. Este aspecto fue estudiado en detalle por César Itier, quien puso de realce una serie de concordancias a nivel del léxico y de los procedimientos

estilísticos. Sobre el primer punto, la lengua depurada de los dramas incaicos, casi desprovista de préstamos del castellano, tiende a sugerir la pertenencia a una tradición erudita, confirmada por la presencia de un registro léxico sin conexión con la lengua practicada por la población quechuahablante. Creado por resemantización de términos vaciados de su contenido inicial, dicho registro está presente en las obras catequísticas del primer siglo de la época colonial, por ejemplo la *Doctrina Christiana* de 1584, y reaparece sin mayores transformaciones en las comedias del siglo XVIII y los dramas incaicos<sup>196</sup>. En cuanto a los procedimientos estilísticos, el referido autor evidenció en el teatro cuzqueño varios tópicos de la literatura misionera. Uno de ellos consiste en la acumulación de metáforas preciosas en parlamentos dirigidos a personajes queridos o alabados; otro en la evocación de las relaciones que unen las criaturas del reino animal o vegetal para sugerir una situación dramática; un tercero en la antítesis que opone la desgracia del pecador y la armonía universal<sup>197</sup>.

A pesar de esta estrecha vinculación con distintos géneros de origen hispano, los dramas incaicos no carecen de rasgos andinos, como las construcciones paralelas o las metáforas basadas en el léxico de la fauna y la flora. Sin embargo observamos a este respecto apreciables diferencias entre los autores. Para citar sólo a los que encarnan los dos extremos en el apego a la tradición autóctona, invocaremos por un lado a José Lucas Caparó Muñiz, cuya lengua es tan hispanizada gramaticalmente que *El desgraciado Inca Huáscar* apenas merece el título de obra en quechua; y por otro lado a Nemesio Zúñiga Cazorla, quien debe a su profundo arraigo en el mundo rural un manejo de los procedimientos poéticos populares y una riqueza léxica que lo sitúan muy encima de cualquier otro uramaturgo de la escuela cuzqueña<sup>198</sup>. Pero si Zúñiga Cazorla representa la cúspide de dicha escuela, a su lado florecieron otros talentos. Los más dignos de consideración son Nicanor Jara, Mariano Rodríguez y Luis Ochoa Guevara, a los que convendría añadir, para ser completos, a autores de otras regiones peruanas como el puneño Inocencio Mamani y los ayacuchanos Moisés Cavero, José Salvador Cavero y Artemio Huilca Galindo; y por fin al renombrado Carlos Felipe Beltrán, de nacionalidad boliviana, quien además de una densa y ecléctica producción exterior al teatro compuso el drama *El triunfo de la inocencia*<sup>199</sup>.

## **El ciclo dramático de la muerte de Atahualpa: presentación general y opiniones al respecto**

Por su origen directamente español (caso de los dos autos sacramentales del Lunarejo y de las comedias *Uska Pawqar* y *El pobre más rico*) o criollo (teatro

cuzqueño de finales del siglo XIX y primera mitad del XX), o probablemente autóctono pero ajeno al teatro y de todas formas borrado en gran parte por una transformación drástica (*Ollantay*), de ningún modo las obras presentadas en las páginas precedentes pueden ser consideradas como eslabones de una tradición dramática de origen prehispánico. Al parecer, la innegable continuidad que relaciona la canción quechua contemporánea con la poesía prehispánica no tiene equivalente a nivel teatral. Pero antes de adoptar definitivamente tal conclusión, proponemos el examen de una última serie de obras: las que constituyen el ciclo dramático de la muerte de Atahualpa.

La designación que acabamos de emplear merece una aclaración. Es evidente que los habitantes de los Andes no tienen el monopolio de la escenificación de la muerte del último Inca. Este tema, fuente de poderosos efectos dramáticos, inspiró a los autores de varias épocas, tanto latinoamericanos como europeos. Pero, precisamente, las obras que nos interesan no tienen autores conocidos puesto que son de carácter tradicional. De ahí una serie de marcas distintivas entre las cuales, prescindiendo de las características estilísticas y dramáticas que examinaremos más adelante, citaremos tres, todas relativas a las condiciones de la representación: primero, en cada localidad se escenifica una versión específica del drama; segundo, son los propios moradores del pueblo, y no actores profesionales, los que encarnan a los protagonistas; tercero, la representación suele suceder en una fecha fija, que en la práctica coincide con la fiesta patronal del lugar.

Siendo ocasionales, los actores de la muerte de Atahualpa tienen que ser dirigidos por un paisano suyo, el ensayador, encargado de prepararlos para el espectáculo. El accesorio usado a este efecto es un cuaderno manuscrito, comúnmente designado como cuaderno de ensayos, que contiene la transcripción del drama. Este detalle aparentemente anodino tiene en realidad consecuencias decisivas, tanto sobre la evolución de la tradición como las condiciones de su estudio. En efecto, mucho más que en la observación de las representaciones, la fuente esencial de conocimientos sobre este tipo de teatro reside en los cuadernos. Ahora bien, por sufrir una manipulación intensiva cada año, éstos dejan de ser aprovechables al cabo de algunos decenios y deben ser sustituidos por otros, copiados de los primeros. El paso de un manuscrito al siguiente reviste una importancia crucial en la medida en que la copia a menudo da lugar a transformaciones, sea por intención deliberada, sea involuntariamente, por ejemplo por el desgaste del original o la incompreensión de palabras o giros caídos en desuso.

Aunque están separados por apreciables diferencias –las cuales radican en la causa que se acaba de mencionar y otras que se indicarán oportunamente– los

textos conocidos, aparte de su unidad temática, presentan una serie de características comunes –también las señalaremos a su tiempo– que los definen como partes constitutivas de un verdadero ciclo literario. Desde este punto de vista, legítimamente podemos recurrir a la designación de «ciclo dramático de la muerte de Atahualpa».

El número de cuadernos de ensayos publicados hasta la actualidad asciende a una quincena. Esta publicación es por lo general muy reciente, ya que ocurrió a partir del año 1985 para la mayoría de las versiones hoy disponibles y que hasta entonces el público no tenía acceso a ningún texto peruano. El primer cuaderno publicado, el de Oruro (Bolivia), fue recogido en 1942, pero hubo que esperar hasta 1955 para que viera la luz su edición, de la que se encargó el universitario argentino Clemente Hernando Balmori<sup>200</sup>. Poco después, en 1957, Jesús Lara publicó un manuscrito oriundo de Chayanta (Bolivia) al que aludiremos frecuentemente por su notable particularidad de ser a la vez la versión más antigua (1871), más fiel a la tradición original y más lograda estéticamente<sup>201</sup>.

Debido a la fecha reciente de la mayoría de los cuadernos de ensayos conocidos, las regiones de donde éstos proceden coinciden en gran parte con el área actual de difusión de la tradición. Por razones históricas que nos resultarán más comprensibles al final de esta presentación, dicha área está dividida en dos zonas separadas por aproximadamente mil kilómetros:

- La zona peruana, que corresponde a los departamentos de Lima y Ancash, exceptuando su franja costera, y que abarca también partes significativas de los de Junín, Pasco, Huánuco, La Libertad y Cajamarca.
- La zona boliviana, que cubre los departamentos de Cochabamba, Oruro y Potosí, en el suroeste del país.

A primera vista, las versiones conocidas manifiestan una apreciable diversidad lingüística. En algunas de ellas, se emplea exclusivamente el quechua, como en la de Chayanta donde, curiosa pero significativamente, los protagonistas españoles mueven los labios para indicar que están hablando, sin emitir ningún sonido. Conocemos sus réplicas por las traducciones del intérprete Felipillo. Esta situación es sin embargo excepcional frente a los demás casos que son el bilingüismo y el monolingüismo castellano. En el primero, que con mucho es el más frecuente, cada uno de los bandos enemigos tiene su propia lengua, esto es sistemáticamente el español para los conquistadores y muy generalmente el quechua para el campo incaico<sup>202</sup>. Es verdad que esta regla admite algunas excepciones, pero aun en tales casos el texto conserva una relación estrecha con el quechua, más precisamente

con el quechua sureño también conocido como quechua 2C. Por ejemplo, en los dramas representados hasta mediados del siglo XX en la zona aimarohablante situada alrededor de la ciudad de La Paz, los protagonistas incaicos se expresan en una lengua híbrida aimaro-quechua<sup>203</sup>. Poco distinto en el fondo es el caso de las obras bilingües del norte del departamento de Lima y del este de Ancash, en las que la variedad local, perteneciente al conjunto quechua 1, coexiste con el quechua sureño. El ejemplo más significativo es la versión oriunda de la provincia de Pallasca, en el extremo norte de Ancash, recogida por Teodoro Meneses<sup>204</sup>. En ella predomina netamente el quechua sureño pese a que en dicha provincia, hoy totalmente hispanohablante, la lengua vernácula hasta mediados del siglo XX era el *culli*. Procuraremos explicar estas aparentes paradojas en nuestra presentación. En cuanto a los dramas compuestos uniformemente en castellano, si bien no existe ningún motivo para definirlos como inauténticos –el concepto de autenticidad carece totalmente de pertinencia en el presente caso–, en cambio consta que son creaciones o reelaboraciones tardías cuyas divergencias con la tradición original son manifiestas<sup>205</sup>. En definitiva, ciñiéndonos a su componente tradicional, el ciclo de la muerte de Atahualpa pertenece de pleno derecho a la literatura quechua.

La identificación de la tradición dramática –o eventualmente las tradiciones dramáticas– a la(s) que podrían relacionarse las versiones de la muerte del Inca es un problema muy complejo. Varios elementos nos llevan espontáneamente a caracterizar las obras como una creación indígena, particularmente su tema y más aún el punto de vista autóctono –la llamada «visión de los vencidos»– desde el cual está enfocado. Muy distinta es la cuestión de una eventual filiación prehispánica, cuyo planteamiento puede incluso parecer absurdo en la medida en que el acontecimiento escenificado es un episodio de la Conquista y la concepción de los dramas, por ende, necesariamente contemporánea de la presencia española. En realidad, la discusión adquiere un sentido si consideramos la posibilidad de una elaboración que, aunque posterior a la Conquista, haya seguido reglas formales, procedimientos dramáticos y estilísticos anteriores a la misma.

El primero en defender esta tesis fue Jesús Lara, descubridor y editor del manuscrito de Chayanta, para quien el autor de la versión primitiva de esta pieza era un *amawta*, vale decir un sabio incaico. Creado pocos años después de la Conquista, el drama habría atravesado los siglos sin sufrir modificaciones mayores, desembocando tras innumerables copias en el texto que conocemos<sup>206</sup>. Hay que admitir que varios de los argumentos invocados por el escritor boliviano en pro de su opinión eran sin valor, por ejemplo la ausencia de un verdadero teatro español a mediados del siglo XVI, el carácter versificado de la obra y su lengua supuestamente casi virgen de la influencia del castellano. No obstante, al lado de

tales afirmaciones notoriamente erróneas, encontramos intuiciones de indudable acierto, como la profunda originalidad de la pieza con relación al arte dramático hispano o la heterogeneidad dialectal del texto. Dichos juicios merecen tanto más nuestra consideración cuanto que fueron formulados en una época en la que las representaciones de la muerte de Atahualpa estaban por estudiar y la dialectología quechua en su fase incipiente.

Aunque en su estudio de la «danza de la conquista», Nathan Wachtel recurrió a una aproximación muy distinta de la de Jesús Lara, sus conclusiones coinciden en gran parte con las del escritor boliviano. Designación genérica para una serie de manifestaciones tradicionales centradas en el enfrentamiento de los españoles y del poder autóctono, la «danza de la conquista» abarca los dramas de la muerte del Inca, en el área andina, pero también espectáculos afines en México y Guatemala. El trabajo que el destacado peruano dedicó a estas tradiciones constituye un capítulo de un libro cuyo título *—La visión de los vencidos—* es significativo del origen que les atribuía<sup>207</sup>. Armado del método estructuralista, que considera el objeto del estudio como un sistema y procura evidenciar el juego de oposiciones que rige sus componentes, Wachtel consiguió un resultado que llama particularmente nuestra atención: las representaciones mesoamericanas y andinas están separadas por profundas diferencias de naturaleza, desembocando las primeras en la convergencia («conjunción» según el autor) de los campos en presencia, mientras que las últimas finalizan con la afirmación de su irreductible antagonismo («disjunción»). Tal conclusión descarta la hipótesis de un origen común, el cual, por supuesto, no podría ser sino hispánico.

Basta leer las producciones recientes, particularmente las europeas, sobre el tema para darse cuenta de que la opinión actual difiere bastante de la que Jesús Lara y Nathan Wachtel expusieron en sus obras. Muchos autores rechazan la tesis del origen autóctono de las representaciones de la muerte de Atahualpa para relacionarlas con tradiciones españolas, sugiriendo por ejemplo su filiación con las espectáculos peninsulares de Moros y Cristianos o el teatro misionero.

Estos trabajos suscitan dos observaciones previas. En primer lugar, sus autores carecen generalmente de los conocimientos lingüísticos indispensables para el estudio de textos en lengua indígena, privándose así del acceso a ciertas versiones sin traducir o provistas de una traducción defectuosa —por ejemplo las de Manás-Huancapón, Llamellín y Pallasca— que son precisamente las que nos brindan los argumentos más decisivos en favor de un origen autóctono. En segundo lugar, notamos que a veces el mismo autor imputa a la tradición varios orígenes posibles que resultan contradictorios<sup>208</sup>.

Si analizamos en detalle las teorías que sitúan la escenificación de la muerte del Inca en la continuidad de una tradición europea, consta que ninguna de ellas nos proporciona un esquema verosímil de evolución desde ésta hasta aquélla. En lo que a los Moros y Cristianos respecta, aparte de la lucha de dos bandos étnica y culturalmente diferenciados, buscaríamos en vano una convergencia con los dramas de la muerte de Atahualpa. Por ejemplo, no encontramos en ninguno de éstos los retos característicos de los espectáculos de Moros y Cristianos. Tampoco aparece una reconciliación de los ex enemigos, equivalente de la que sigue sistemáticamente a la derrota de la hueste musulmana. Por fin, la estructura dramática de la muerte del Inca, marcada por una progresión continua hasta la degollación del héroe, difiere fundamentalmente de la de los Moros y Cristianos, regida por una división en dos actos –ataque moro; respuesta cristiana– perfectamente simétricos.

En cuanto a la otra hipótesis, la de una creación operada en una perspectiva evangelizadora, la simple lectura de cualquiera de las versiones de la muerte de Atahualpa basta para invalidarla. ¡Vaya teatro misionero el que nos presenta a un sacerdote cristiano francamente ridículo y a un Inca bautizado a pesar suyo, quien no manifiesta ningún signo, no decimos de adhesión, sino ni siquiera de curiosidad por la nueva religión que se le impone!

Al revés, por atrevida que parezca –ya que implica la existencia de un arte dramático en tiempos anteriores a la Conquista y sobre todo su perpetuación durante cerca de cinco siglos después de ésta– la hipótesis del origen prehispánico puede respaldarse en una serie de observaciones preliminares. Resulta de éstas que las versiones de la muerte de Atahualpa carecen de los elementos (división en jornadas, versificación, personajes-tipos como el gracioso, doble intriga, alternancia de trágico y cómico, mensaje en conformidad con el pensamiento dominante, etc.) característicos de las obras de origen español, incluso *Ollantay*, y que estas últimas a su vez están desprovistas de los rasgos dramáticos y estilísticos –los mencionaremos más abajo– de las primeras.

Teniendo en cuenta estas observaciones, y percatándonos además de que la publicación reciente de varias versiones de gran interés, especialmente peruanas, daba pie a un estudio mucho más completo que los anteriores –cuando fue publicado el de Wachtel, en 1971, sólo dos versiones, ambas bolivianas, eran disponibles–, emprendimos un análisis global del ciclo de Atahualpa, con la ambición de resolver el enigma de su origen<sup>209</sup>. A continuación presentaremos sucintamente el método empleado y nuestras conclusiones<sup>210</sup>.

## **El ciclo dramático de la muerte de Atahualpa: método de análisis y reconstitución de su historia**

Absteniéndonos de emitir cualquier hipótesis previa acerca de la antigüedad de las versiones disponibles o su filiación eventual con espectáculos prehispánicos o coloniales, sometimos dichas versiones a un triple estudio:

- Un estudio textual, que consiste en un examen versión por versión. Cada una de ellas está analizada en una perspectiva pluridisciplinaria, con el fin de sacar la mayor cantidad posible de información. Prácticamente, se indaga en busca de indicios lingüísticos (rasgos característicos de un área dialectal o de una época determinada), paleográficos (notaciones ortográficas arcaicas), estilísticos (procedimientos típicos de una tradición literaria), dramatólogicos (fracturas o discontinuidades en el desarrollo de la acción, reveladoras de una sucesión de etapas en la elaboración de la obra) e históricos (detalles temporalmente significativos).
- Un estudio intertextual, durante el cual varias versiones son comparadas a fin de evidenciar semejanzas y divergencias y, al final, resolver el problema de su filiación eventual. Si esta filiación resulta comprobada, se procura reconstituir la historia de las diferentes obras desde su origen.
- Un estudio contextual, que consiste en confrontar la historia reconstituida –sin la ayuda de ninguna referencia exterior– según el proceso indicado en el párrafo anterior, con testimonios de épocas diversas, analizados según una cronología regresiva.

Poniendo este esquema en práctica, emprendimos primero el estudio textual de la versión boliviana de Chayanta, centrando nuestra atención en los indicios ocultados en su seno. Para descubrirlos, resultan procedentes los análisis lingüístico<sup>211</sup>, dramatólogico e histórico, los cuales ponen de realce la pluralidad de las etapas constitutivas de la historia de la obra.

Desde el punto de vista lingüístico, el examen de esta versión desemboca en la comprobación de su heterogeneidad dialectal, advertida en su tiempo por Jesús Lara. En el texto coexisten por lo menos dos estados de lengua distintos, a los que, recurriendo a un paralelo con la geología, designamos con el vocablo de estratos lingüísticos, ya que, además de distinguirse por su procedencia dialectal, se diferencian también temporalmente:

- El estrato superior. Este componente, cuyo predominio es absoluto tanto desde el punto de vista léxico como morfológico, coincide casi totalmente con la

variedad hoy practicada en el suroeste de Bolivia y por consiguiente es representativo del área dialectal en la que estaba inmerso el drama durante la fase final de su historia.

- El estrato inferior. Este componente reúne los rasgos lingüísticos no reductibles a los dialectos bolivianos contemporáneos. Su presencia es visible aunque muy leve a nivel morfológico, más substancial a nivel léxico. Entre los rasgos que la definen, los hay que no sólo son ajenos a las hablas bolivianas actuales, sino también a cualquier variedad moderna, incluso el dialecto cuzqueño, y que al revés coinciden con el estado de lengua reflejado en las obras filológicas de finales del siglo XVI (*Vocabulario* anónimo de 1586) e inicios del XVII (gramática y diccionario de Diego González Holguín).

De haber sido homogéneo, el estrato inferior podría interpretarse como la huella de la lengua en la que fue compuesto el drama antes de que a favor de las copias sucesivas se impusieran los rasgos dialectales típicos de la variedad local. Ahora bien, un análisis esmerado pone de relieve cierta heterogeneidad. En efecto, aunque todos los rasgos característicos del estrato inferior pertenecen al conjunto quechua 2C o quechua sureño, algunos de ellos son exclusivamente cuzqueños –por ejemplo *unu*, «agua»– y otros no cuzqueños –así *wamra*, «joven»–, lo que excluye la posibilidad que dicho estrato en su totalidad sea representativo de la versión primigenia de la pieza. La lengua de esta versión –que podría identificarse con la lengua general o el dialecto cuzqueño– explicaría una parte de los rasgos minoritarios, siendo así que la otra parte implica la presencia del drama, en determinada etapa de su historia, en una zona exterior al área boliviana.

Las disparidades dialectales evidenciadas por el análisis lingüístico tienden a indicar que la obra, en el transcurso de los siglos, sufrió modificaciones e incluso reelaboraciones. Esta hipótesis está confirmada por el análisis dramatólogo, el cual señala dos anomalías en el desarrollo de la acción. La primera atañe a la muerte de Pizarro. Antes de morir, el Inca maldice a su verdugo y le anuncia que será destrozado por sus enemigos, lo que coincide con la realidad histórica. Sin embargo, al final de la obra, Pizarro cae muerto a los pies del rey de España al ver que éste condena terminantemente el asesinato de Atahualpa. Segunda anomalía: poco antes de pronunciar su terrible maldición, el soberano peruano se despide de sus familiares en una patética escena en la que los recibe sucesivamente y les reparte sus bienes. A una de sus esposas remite su turbante o *llawt'u*, símbolo de la dignidad imperial. Pues bien, en contradicción con este episodio el coro de las *ñust'us* anuncia poco después que los españoles robaron el *llawt'u* al Inca y Pizarro lleva dicha insignia a España para enseñarla a su rey, junto con la cabeza cortada de Atahualpa.

Observamos que estas dos incoherencias desaparecen si imaginamos el texto desprovisto de su escena final, y formulamos pues una hipótesis: dicha escena no figuraba en la versión original. Ésta concluía con la muerte de Atahualpa y el elogio fúnebre del coro. Una serie de indicios, tanto lingüísticos como históricos, nos determinan a situar la añadidura en la primera mitad del siglo XVII. La creación de la obra, en estas condiciones, podría remontarse al siglo XVI.

Aunque las consideraciones precedentes abogan por la tesis de la antigüedad y autenticidad de la obra de Chayanta, el carácter indiscutiblemente culto de su lengua, que no se halla en las demás versiones de la muerte de Atahualpa, ya sean peruanas o bolivianas, podría darnos la impresión de una creación aislada. Pero el cotejo de dicha obra con las otras versiones bolivianas, al evidenciar un «aire de familia» que no deja lugar a dudas acerca de su parentesco, nos induce a descartar esta hipótesis. En definitiva, todos los textos bolivianos conocidos se derivan de un «antepasado» común. Con relación a éste, definimos la pieza de Chayanta como el resultado de una intervención cultista. La transformación consistió esencialmente en eliminar los hispanismos léxicos, sin miramientos al carácter a veces muy artificial de los términos escogidos para sustituirlos. A este respecto, la locución *qhispipi simi*, literalmente «palabras de salvación», que traduce «Biblia», lejos de atestiguar la pureza lingüística de la obra, como lo piensa Jesús Lara, es más bien reveladora de la «requechuización» que ha sufrido el texto<sup>212</sup>.

Acerca del impacto de esta intervención, opinamos que fue limitado. Ello es lo que se colige de un análisis lingüístico comparado de las versiones bolivianas según el criterio de la densidad de arcaísmos, significativo de la distancia de determinada versión con relación al origen común. Pues bien, los arcaísmos son incomparablemente más numerosos en el texto de Chayanta que en cualquier otro texto boliviano. En conclusión, no sólo la obra no fue desfigurada, sino que legítimamente puede presentarse, en la perspectiva de un cotejo con las versiones peruanas, como el prototipo de las versiones bolivianas.

Al revés del grupo boliviano, su homólogo peruano no aparece como un conjunto homogéneo. Las versiones que lo integran presentan marcadas diferencias, tanto al nivel de la intriga como de las características formales. Cuando se intenta ordenar dichas versiones, resultan pertinentes las nociones de centro y periferia. Las versiones que encontramos en el centro, o sea en el departamento de Ancash y la franja septentrional del de Lima, son bilingües y ostentan los rasgos más arcaicos, mientras que las de la periferia son, o bien reelaboraciones de las primeras, generalmente compuestas en castellano, o creaciones recientes cuyos autores buscaron frecuentemente su inspiración en los manuales escolares.

Además de explicarse por las consideraciones anteriores, el interés particular del conjunto central reside en la heterogeneidad dialectal de las versiones que le pertenecen, característica ésta que desempeña un papel esencial en nuestra teoría. Clasificamos dichas versiones centrales en tres subgrupos constituidos por variantes poco diferentes y a veces casi idénticas: el subgrupo formado por los textos de Manás<sup>213</sup> y Huancapón<sup>214</sup> (departamento de Lima, provincia de Cajatambo); el que está integrado por los textos de Llamellín<sup>215</sup> y Pomabamba<sup>216</sup> (noreste de Ancash); y por fin la versión aislada de la provincia de Pallasca (extremo norte de Ancash), que ya tuvimos la ocasión de mencionar.

Si bien el origen común de las versiones de un mismo subgrupo no admite discusión, considerando globalmente el conjunto de las versiones centrales, no se observa este «aire de familia» –mismos protagonistas, episodios similares– equivalente del que notamos en las versiones bolivianas, razón por la cual no estamos en condiciones de contestar de inmediato a la cuestión de su filiación. Para resolver este problema, recurrimos a un estudio comparativo de cuatro obras, la de Chayanta y las que corresponden a los tres subgrupos de versiones peruanas centrales. Efectuamos este estudio en dos etapas, de carácter respectivamente extralingüístico y lingüístico.

Los argumentos extralingüísticos que abogan por la tesis del origen común de las cuatro referidas obras son los siguientes:

- La similitud de sus características estilísticas, dramáticas y líricas, las cuales no se encuentran, a no ser en forma marginal, en el teatro de origen hispánico: existencia de construcciones paralelas fundadas en el empleo de dobles semánticos; presencia durante toda la escenificación de un coro femenino –las *pallas* en el Perú, *ñust'as* en Bolivia– cuya función dramática consiste en expresar el punto de vista del pueblo; ausencia de división interna de las obras; ausencia de versificación<sup>217</sup>; repetitividad de ciertas escenas; estricta jerarquización de los protagonistas indígenas, existencia de varios procedimientos que contribuyen a formalizar y ritualizar los intercambios entre estos mismos protagonistas (empleo sistemático de fórmulas de cortesía, protocolos complejos que rigen la salida de un nuevo personaje)...
- La presencia en versiones distintas de los mismos episodios ficticios o contrarios a la verdad histórica: las escenas en las que un sabio o mago intenta profetizar el porvenir de los Incas (Chayanta, Llamellín y Pallasca); las tentativas de descifre por el Inca y sus dignatarios de un mensaje entregado por los españoles (Chayanta y Manás-Huancapón); la imprecación de Atahualpa ordenando a los metales preciosos de su rescate que se hundan en el subsuelo

(Chayanta y Manás-Huancapón); la demanda por el Inca de un plazo que le permita despedirse de sus deudos antes de su ejecución (Chayanta, Manás-Huancapón y Llamellín); la degollación del héroe (las cuatro versiones)...

- El rol homólogo que en sus respectivas versiones desempeñan varios personajes que tampoco tienen realidad histórica atestiguada. Por ejemplo, el adivino encargado por el Inca de descubrir los poderes e intenciones de los españoles (Waylla Wisa en Chayanta, el *amawta* en Llamellín, Viso en Pallasca).

A estos argumentos, que radican en las semejanzas de las cuatro versiones, añadiremos otro, que surge del escrutinio de sus divergencias. A veces consta que éstas fueron causadas por la modificación de una de las obras, y que cuando se reconstituye el estado anterior a la intervención, el resultado se identifica con la pauta común. Un ejemplo muy significativo es la escena final de la versión de Chayanta, marcada por el castigo de Pizarro por el rey de España, de la que no existe equivalente en ninguna pieza del conjunto peruano. Ahora bien, tuvimos la ocasión de advertir que este epílogo era la consecuencia de una añadidura. La versión de Manás-Huancapón nos brinda otro caso, no menos aclarador. Una escena nos presenta al Inca esforzándose, con la ayuda de sus dignatarios, en descifrar un libro que le remitieron los españoles. En las réplicas en castellano, dicho libro es designado con el nombre de «Evangelios». Sin embargo, cuando lo manipulan, los familiares del Inca emplean una expresión quechua cuyo sentido, bastante oscuro, puede ser reconstruido mediante la comparación de los textos de Manás y Huancapón. Proponemos: *kay yuraq pampapi chichi kurusina llastasqa*, o sea «esta superficie blanca embadurnada con un hervidero de gusanos», lo que remite a las escenas en las que Atahualpa y sus familiares, en la versión de Chayanta, intentan interpretar el mensaje escrito que les dejaron los españoles. En medio de la perplejidad general, los caracteres trazados en el papel son comparados a los objetos más diversos, entre otros un hervidero de insectos. En definitiva, la escena de la obra de Manás-Huancapón se origina a todas luces en la confusión de dos episodios primitivos, el desciframiento del mensaje y la presentación de la Biblia a Atahualpa, ambos presentes en la versión de Chayanta.

Ya que la fase extralingüística de nuestro estudio comparativo desembocó en resultados innegablemente positivos, aunque todavía no decisivos, emprendimos la fase lingüística partiendo de una particularidad de las versiones peruanas centrales –salvo la de Pallasca, que no por eso deja de ser muy significativa, como lo veremos en seguida–, esto es su heterogeneidad dialectal. Ésta consiste en la coexistencia de rasgos locales, típicos del conjunto llamado quechua I que se extiende por la sierra central peruana, y rasgos exógenos, específicos del quechua 2C o sureño. Es visible que esta pluralidad dialectal no responde a una voluntad

deliberada de los autores, por ejemplo una intención estilística o dramática. Por ende, forzoso es admitir que los textos no eran dialectalmente heterogéneos cuando fueron concebidos<sup>218</sup>. Surge entonces una hipótesis: las cuatro versiones comparadas se derivan de un mismo arquetipo compuesto en quechua sureño, lo que es coherente con la presencia de rasgos característicos de dicho conjunto dialectal en cada una de ellas.

Tres fenómenos respaldan esta hipótesis. El primero es la cuasi uniformidad dialectal de la versión de Pallasca, en la que los rasgos característicos del quechua 1 son en ínfima minoría frente a los del quechua 2. A este título la referida versión aparece como una excepción. En realidad, es la excepción que confirma la regla: puesto que el quechua 1 no era la lengua vernácula de la provincia de Pallasca (el *culli* cumplía esta función hasta mediados del siglo XX), su ausencia en la obra oriunda de dicha provincia no sólo no invalida la posibilidad de un origen común con las Manás, Huancapón, Llamellín y Pomabamba, sino al contrario le confiere un mayor grado de verosimilitud.

La segunda confirmación viene del análisis diacrónico de las versiones peruanas centrales. Nuestra hipótesis implica la anterioridad de los rasgos característicos del quechua 2C con relación a los del quechua 1. Éstos aparecieron paulatinamente, a lo largo de los siglos, por influencia del habla étnica de la zona en la que eran representados los dramas. Pues bien, la observación permite verificar que cuando se presentan arcaísmos, éstos se relacionan con términos o locuciones marcados por el quechua 2C. Nos limitaremos a dar un ejemplo que concierne al morfema indicador del caso acusativo. Tanto en la versión de Manás como en la de Llamellín, al lado de la variante moderna *-ta*, notamos la presencia minoritaria de la variante arcaica *-kta*. En la primera obra citada encontramos las secuencias «Tissi moyocra» y «tisci moyocra» y en la última «tiesemuyocra» que, teniendo en cuenta los errores de copistas, resultan deformaciones de una misma locución, en la que el acusativo *-kta* está asociado con el lexema *tiqsi muyu* («el orbe terrestre»). Dicho lexema es característico del quechua 2C y desconocido en las hablas del quechua 1.

Por fin, del examen de una característica de especial interés del texto de Llamellín, esto es su ortografía notoriamente arcaica, sacamos la conclusión que el origen de dicha versión podría coincidir con la época (siglo XVI) en la que situamos el nacimiento de la de Chayanta. Dos notaciones ortográficas arcaicas poseen un carácter sistemático: la letra *y* para transcribir el fonema vocal /i/ en inicial de palabra y las letras *gua* para transcribir la sílaba /wa/, que desaparecieron respectivamente a finales del siglo XVIII y principios del XIX, pero empezaron a sufrir la competencia de las notaciones modernas mucho más temprano (mediados

del siglo XVII para la y inicial). Además, observamos que las ortografías arcaicas afectan, no sólo al componente quechua 2C del texto sino también al componente quechua 1, ya que aparecen en términos que pertenecen exclusivamente a este último conjunto, por ejemplo el imperativo «aiguai» (*ayway*: «vete»). Por ende, la datación indicada se refiere a una fase ya tardía de la obra, lo que significa que la versión original es sensiblemente más antigua.

Con esta serie de confirmaciones la tesis del origen común nos parece poseer ahora una innegable consistencia, siendo así que la tesis alternativa –las cuatro obras sometidas al estudio comparativo habrían sido compuestas independientemente unas de otras– aparece muy improbable. Consideramos que la primera quedaría definitivamente demostrada si pudiéramos poner de manifiesto una correlación entre la pertenencia de un episodio a la tradición original y su composición en quechua sureño. Efectuamos tal comprobación en la versión de Manás-Huancapón, que presenta la distinción más neta entre rasgos autóctonos (quechua 1) y exógenos (quechua 2C).

El análisis confirma que los pasajes que más se asemejan a las secuencias homólogas de la obra de Chayanta ostentan una presencia apreciable del quechua 2C y que los que sufrieron visiblemente una intervención se presentan en una lengua uniforme asimilable al quechua 1. Un ejemplo característico del primer caso es la frase por la cual Atahualpa solicita unos instantes para despedirse de sus familiares. Casi idéntica en las versiones de Chayanta, Manás-Huancapón y Llamellín, dicha frase está compuesta en quechua sureño. Como ejemplo del segundo caso invocaremos una escena de la obra de Manás-Huancapón en la cual un familiar del Inca, Wayra Chaki («Pies de Viento»), relata al monarca la visita que efectuó al campo español. Tales encuentros preliminares entre protagonistas de los dos bandos opuestos existen en la gran mayoría de las obras. Sin embargo, en el presente caso, los signos de una reelaboración son manifiestos. Por ejemplo, existe otra relación del mismo encuentro, hecha en castellano por Pedro de Candía a Pizarro. Ahora bien, este segundo relato no es sino una copia casi literal de un pasaje de la *Historia general del Perú* o segunda parte de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Como era de esperar, la versión quechua del acontecimiento aparece plagada de términos específicos del quechua 1 y desconocidos en quechua 2C.

Una vez comprobada, la correlación que une las escenas originales de Manás-Huancapón con el quechua 2C y las escenas reelaboradas con el quechua 1 nos faculta para afirmar que las versiones peruanas centrales, la obra de Chayanta y –debido al parentesco de todos los textos oriundos de Bolivia– las demás versiones

bolivianas tienen un origen común. Creemos oportuno insistir en que éste no se identifica con un texto, y además nos parece evidente que durante su fase inicial –que no puede ser inferior a un siglo– la tradición se transmitió oralmente, hasta que aparecieran los primeros cuadernos manuscritos. En realidad, por origen común entendemos una serie de dramas primitivos caracterizados por una estrecha similitud de forma y contenido y representados en un área geográficamente limitada.

¿Cuál era la localización de aquella área? Espontáneamente, la situaríamos en el espacio intermedio entre las dos zonas donde la tradición es hoy vigente. Sin embargo, para obtener más precisiones, es necesario pasar de los estudios textual e intertextual, a los que nos hemos dedicado hasta ahora, al estudio que llamamos contextual, basado en el examen de fuentes exteriores. La más relevante de éstas es sin duda la crónica de Guaman Poma de Ayala, particularmente su capítulo relativo a la Conquista del Perú.

Al leer el referido capítulo, se nos ocurre que el autor no nos presenta un episodio histórico sino su escenificación. Así, cuando relata el asalto que lanzaron los españoles contra el Inca y sus servidores en Cajamarca, el cronista evoca el estruendo de las armas de fuego y... el tintineo de los cascabeles. Este detalle deja de asombrarnos si advertimos que en los dramas de la muerte de Atahualpa estalla un estrépito en el momento del ataque y que entre otros instrumentos se usan cascabeles. No es un caso aislado: son muchos los episodios relatados que contradicen la verdad histórica, pero en cambio se encuentran en las representaciones de la muerte del Inca. Otro ejemplo elocuente es la ejecución de Atahualpa por degollación –se sabe que en la realidad le fue aplicada la pena del garrote–, presente en todas las versiones que conservan una vinculación con la tradición.

Tales semejanzas atestiguan la existencia de representaciones primitivas de la muerte de Atahualpa en la época de Guaman Poma y revelan que éste halló su inspiración en ellas. Consta además, si nos atenemos a una serie de indicios diseminados en la *Nueva crónica*, que el autor presencié dichos espectáculos cuando joven, y que la escenificación sucedió en su pueblo natal, en el sur del actual departamento de Ayacucho. Por fin notamos que varios elementos del relato de la Conquista remiten específicamente a las versiones peruanas de la muerte del Inca, mientras que otros son propios de las versiones bolivianas. De todo ello deducimos que la tradición ya existía en el sur de la región huamanguina antes de finales del siglo XVI, y que su escisión en las dos ramas actuales ocurrió posteriormente, resultado éste que confirma las conclusiones de nuestro estudio teórico tanto desde el punto de vista espacial como cronológico.

Colmando un eslabón faltante, el testimonio implícito de Guaman Poma aclara la transición entre la etapa inicial de la historia del ciclo de Atahualpa, marcada por el nacimiento de la tradición y su establecimiento en el virreinato del Perú, y una prodigiosa fase expansiva que llevó dicha tradición hasta por lo menos la sierra central –hasta Ecuador probablemente, según una serie de indicios– al norte y Bolivia al sur. Presentes en todo el territorio que separa estos extremos en el auge de su expansión, las representaciones desaparecieron después en una extensa zona intermedia por causas todavía oscuras, entre las cuales nos parece haber tenido el rol determinante la represión consecutiva a las grandes insurrecciones indígenas de finales del siglo XVIII. En cuanto a la fase inicial, una nueva lectura del testimonio de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela sobre la escenificación de la muerte del Inca en 1555 en Potosí, del relato de la embajada de Diego Rodríguez de Figueroa a la corte de Titu Cusi Yupanqui y de la crónica dictada por este último, nos induce a atribuir al reino neoinca de Vilcabamba un papel esencial en el nacimiento de la tradición y su difusión hacia el territorio virreinal<sup>219</sup>. En definitiva, relacionamos el ciclo de la muerte de Atahualpa con un arte dramático de origen prehispánico que seguía siendo cultivado en Vilcabamba.

### **El ciclo dramático de la muerte de Atahualpa: tres piezas de considerable interés y una obra de alcance universal**

Es evidente que el origen prehispánico que acabamos de atribuir al ciclo de Atahualpa no significa la conservación de las versiones que lo integran en un estado de pureza primitiva. Tal idea, absurda si se considera los cuatro siglos y medio de existencia de la tradición, está además desmentida por la simple observación de los textos, que presentan todos, aunque en grado variable, huellas de la influencia hispánica. Ésta, que se manifiesta en el ámbito tanto lingüístico como dramático, es particularmente visible en las versiones peruanas, incluso ciñiéndonos a las que llamamos centrales, como lo demuestra el ejemplo ya señalado de la copia literal de los *Comentarios reales* en la obra de Manás-Huancapón. Pero aun la pieza de Chayanta, que en nuestra opinión sufrió la evolución más limitada con relación a la tradición original, no quedó indemne de rasgos hispanos en los dos referidos ámbitos. Desde el punto de vista lingüístico, aparte de que la drástica eliminación de los préstamos léxicos del castellano se tradujo por la incorporación de substitutos artificiales –citamos el caso de la locución *qhispix simi* que designa la Biblia–, esta eliminación no tuvo equivalente en los campos morfológico y sintáctico, donde los castellanismos, menos visibles, escaparon a la empresa purista. Desde el punto de vista dramático, la figura del rey justiciero, omnipresente en el teatro español del Siglo de Oro, probablemente no es ajena a la

adición de un epílogo situado en España, donde Pizarro recibe el castigo de su monarca.

Con todo, prescindiendo de las reelaboraciones radicales y de las creaciones *ex nihilo*, las versiones de la muerte de Atahualpa conservan de su remoto origen una serie de características que las hacen irreductibles a cualquier género de teatro hispánico. La dificultad, claro, viene de que sólo conocemos dicho origen por sus emanaciones modernas. Empero, disponemos de varios instrumentos para, no decimos ya reconstruir, pero sí tener una idea del contenido y forma de las versiones primitivas. Primero, tenemos derecho a imputarles los elementos simultáneamente presentes en las obras peruanas y bolivianas actuales; segundo, en el caso de las versiones peruanas, sabemos ahora que la presencia de rasgos del quechua 2C en una secuencia le confiere una presunción de antigüedad y autenticidad; tercero, podemos echar mano del análisis dramatólogico para evidenciar eventuales añadiduras, supresiones o modificaciones de episodios.

Gracias a estos diversos recursos, creemos posible obtener una imagen aproximada de la intriga de las versiones primitivas. Imaginaremos la obra de Chayanta afectada en dos transformaciones substanciales. una que consistiría en la adjunción de un prólogo y la otra en la eliminación del epílogo. Sobre el segundo punto, ya explicamos por qué la pieza, al igual que todas las versiones peruanas, se concluía inicialmente con la muerte del Inca y el llanto del coro. Sobre el primero, el prólogo en cuestión mostraría el conflicto que opuso a Atahualpa y su medio hermano Huáscar. En efecto, tal episodio, aparte de que figura en los dramas de Manás-Huancapón y Llamellín, se traduce en el último por una notable presencia del quechua 2C que aboga por su pertenencia a la tradición primitiva.

Al nivel estilístico, aunque las construcciones paralelas basadas en el uso de dobles semánticos siempre ocupan una fracción limitada del texto, este procedimiento está presente en la gran mayoría de los dramas contemporáneos, ya sean de procedencia peruana o boliviana. lo que no deja lugar a dudas acerca de su existencia en las versiones primitivas.

Tampoco es dudosa la presencia de un coro femenino, si consideramos que no existe representación actual que no posea sus *pallas* en el Perú o *ñust'as* en Bolivia. Obviamente, la música desempeñaba un papel importante, no sólo en su componente vocal sino también instrumental, probablemente al lado de un elemento coreográfico, según podemos imaginar refiriéndonos a los espectáculos modernos.

De mayor relevancia que la dimensión musical y escénica del coro es su función propiamente dramática. Esta función compleja, que concilia los dos roles aparentemente contradictorios de mirada exterior y de protagonista del drama, evoca infaliblemente el coro de la tragedia griega. Como éste, el de las representaciones de la muerte de Atahualpa se eleva encima de los personajes directamente implicados en la acción para hacer hincapié en los episodios claves y reforzar su intensidad dramática. Pero este punto de vista exterior nunca es neutral. Del mismo modo que el coro antiguo, encarnación de la Ciudad, profetiza las repercusiones de los acontecimientos sobre la vida de ésta, su homólogo andino es una *vox populi* que expresa su preocupación por el destino del Imperio. Su angustia culmina en el cantar fúnebre que entonan las coristas después de la ejecución del Inca. Por su belleza trágica, la endecha de la versión de Chayanta, que tanto recuerda el *threnos* del teatro griego, merece particularmente nuestra consideración. Recurriendo a metáforas inspiradas en los fenómenos de la naturaleza, les *ñust'as* evocan el porvenir cataclísmico de los súbditos de Atahualpa, una vez desaparecido éste:

*Inkallay, sapan apullay.*

*Túkuy ima tutayapun.*

*Inkallay, sapan apullay.*

*Antay qínchuy phuyu jina.*

*Inkallay, sapan apullay.*

*Múyuj wayra phaskakamun?*<sup>20</sup>.

Inca, único señor,

Todo se oscurece,

Inca, único señor,

Cual nube de tempestad.

Inca, único señor. Inca, único señor.

Un torbellino se desencadena.

Otra característica dramática que, por ser visible en las obras actuales, tanto peruanas (especialmente Pallasca) como bolivianas (la de Chayanta en particular), se puede imputar a las versiones primitivas es la presencia de escenas repetitivas, donde protagonistas distintos se suceden con palabras y actitudes parecidas. En la última pieza citada, son ejemplos típicos de este procedimiento las tentativas reiteradas de los dignatarios incaicos 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 personajes, 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 sin duda característicos de la tradición original varios procedimientos que obedecen a una voluntad de ritualización de los diálogos y a este título nos parecen merecer la designación genérica de protocolos dialógicos. A continuación indicaremos los dos más importantes, que aunque difieren en cuanto a su forma proceden de una misma intención.

Frecuentes en las versiones de la muerte de Atahualpa, las fórmulas de cortesía son en especial abundantes en la de Chayanta donde el uso de tales locuciones rituales es casi sistemático entre los personajes indígenas. Notamos que su contenido responde a un código preciso en el que interviene en primer lugar la calidad del destinatario, en general designado por su nombre y título o función, pero también la del hablante, cuya relación de parentesco con el primero aparece a menudo. He aquí un extracto de las primeras réplicas intercambiadas por Atahualpa y el sumo sacerdote Waylla Wisa:

**Atau Wallpa**

*Sínchij munásqay Waylla Wisa,  
Púñuj apu inka, maypin  
Chay iskay quri amaruykuna.*  
.....

**Waylla Wisa**

*Sínchij munásqay, qhápaj apu,  
Atau Wallpa Inkallay,  
Pacha k'ánchaj Inti, máyllij  
Taytánchij, waqaychasunki.*

**Atau Wallpa**

*Qanmanpas jinátaj kachun.  
Púñuj apu, willaj umu.  
Sispa wauqechay<sup>221</sup>.*

**Ataw Wallpa**

Mi querido Waylla Wisa,  
Inca señor del sueño,  
¿dónde están mis dos serpientes de oro [...] ?  
.....

**Waylla Wisa**

Mi querido señor todopoderoso  
Inca Ataw Wallpa,  
Que nuestro padre purificador el Sol,  
Que alumbró el mundo, te proteja.

**Ataw Wallpa**

Que te proteja de la misma manera.  
Señor del sueño, sumo pontífice,  
Mi primo hermano.

Más complejos todavía son los rituales de convocación de los protagonistas indígenas por el Inca en la versión de Manás-Huancapón. Cuando requiere la presencia de un súbdito suyo, el soberano desenrolla un protocolo de un alto grado de sofisticación en el que el mensajero Wayra Chaki («Pies de Viento») o Wayra Chaki Catequilla desempeña el papel central. Un ejemplo de este ritual, reconstituido gracias a los primeros parlamentos y didascalías de los textos de Manás y Huancapón, figura a continuación:

**Atahualpa 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 Chalkkuchimata, Capitán Rumiñawi, Capitán Pachakamaqta kay nawpaqni:man waqyamunki.* Ve, Pies de Viento Catequilla. Llama al señor Chalkkuchima, 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 Chalkkuchima, Capitán Rumiñawi, Capitán Pachakamaq, kunan punchawmi Apu Inkanchik nawpaqni:man waqyasunki.* Señor Chalkkuchima, 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?* <sup>222</sup> Inca, señor y padre. ¿qué nos ordenas hoy?

Sólo al final de estos siete parlamentos es cuando puede desarrollarse, entre el Inca y los dignatarios que éste mandó llamar, un diálogo que no sea meramente convencional.

Las características estilísticas y sobre todo dramáticas que acabamos de presentar nos inspiran dos conclusiones. Por una parte, es de notar que se relacionan exclusivamente con el bando incaico, si consideramos que el coro, siendo una encarnación del Imperio, pertenece totalmente a dicho bando, y que los protagonistas españoles no participan en ninguna escena repetitiva ni usan construcciones paralelas, fórmulas de cortesía u otros protocolos dialógicos en sus parlamentos. En ello, tenemos una nueva ilustración de la oposición radical de los dos campos en presencia, ya advertida por Nathan Wachtel, y una confirmación de que, al enfocar el del Inca y sus familiares, el ciclo de Atahualpa traduce, según los términos del mentado autor, la «visión de los vencidos». Añadiremos que en el plano lingüístico las opciones opuestas representadas por la versión monolingüe de Chayanta y las versiones bilingües desembocan finalmente en un resultado idéntico, esto es la expresión de una antítesis –facultad de hablar / mutismo en un caso, quechua / castellano en el otro– que se suma a las precedentes y las acentúa.

Por otra parte, si intentamos descubrir una vinculación entre los rasgos dramáticos y estilísticos definidos más arriba, consta que éstos proceden de los dos principios de repetición y jerarquización. Tales principios, aparte de que son ajenos al teatro de origen europeo, confieren al ciclo de Atahualpa una coherencia dramática que nos parece ser la característica básica de un arte teatral plenamente acabado.

No cabe duda de que quedan versiones de la muerte de Atahualpa a la espera de su descubridor. Las otras, ya conocidas, requieren sea una primera edición, traducción o interpretación, sea la mejora de las existentes, generalmente defectuosas, lo que abre para los estudiosos un magnífico campo de investigación. Sentado esto, hay cuatro obras que, en nuestra opinión, merecen una atención particular: los tres dramas peruanos que forman el conjunto «central» y el de Chayanta.

Aunque las versiones peruanas centrales no carecen de pasajes logrados estéticamente y momentos de intensa emoción, su interés principal reside, creemos, en su carácter de testimonios de la historia del ciclo de Atahualpa. Este interés está reforzado por una innegable complementariedad de las obras, destacándose la de Manás-Huancapón por una separación relativamente neta entre los pasajes marcados por el quechua 1 y quechua 2, la de Pallasca al contrario por la cuasi inexistencia del quechua 1, y la de Llamellín por una ortografía arcaica de la que no hallamos equivalente en todo el ciclo. El reverso de la medalla es la resistencia considerable que los textos en cuestión oponen al estudio, especialmente los de Llamellín y Pallasca. Esta dificultad estriba en que las ediciones disponibles son literalmente plagadas de errores, debido, no a la incompetencia de los editores, sino a la incomprensión de los copistas de los cuadernos de ensayos, o mejor dicho los últimos de ellos, frente a textos que, tras la sustitución del quechua sureño por el castellano como lengua vehicular andina, les eran inaccesibles.

Afortunadamente, a menudo existen varias copias de la misma obra o variantes cercanas que se esclarecen mutuamente. Tal es el caso de las versiones de las provincias de Cajatambo y Huaura, en el norte del departamento de Lima. A los textos muy vecinos de Manás, ya publicado, y Huancapón, reproducido en nuestra tesis, hay que añadir el de Ambar, recogido por la lingüista Ana Baldoce Espinoza y todavía inédito, aunque el hallazgo fue anunciado en una revista semanal limeña<sup>223</sup>. Por fin, los esfuerzos de la referida lingüista y del que estas líneas escribe desembocaron últimamente en el descubrimiento de una cuarta variante, oriunda del pueblo de Gorgor. La posibilidad de cotejar estos cuatro textos vuelve ahora realista la perspectiva de la reconstrucción de su fuente común.

Más reciente todavía es el hallazgo de Darío Chávez de Paz, descubridor de dos nuevos textos de Pomabamba y uno de Llpo<sup>224</sup>. Este último es una variante del que había publicado Teodoro Meneses sin otra mención de procedencia que la provincia de Pallasca. En cuanto a la versión de Pomabamba, teniendo en cuenta que es una variante abreviada de la de Llamellín—desgraciadamente falta el inicio, relativo al enfrentamiento de Huáscar y Atahualpa—, cuatro textos son ahora

disponibles. En ambos casos, podemos esperar progresos sensibles en el conocimiento de los dramas, pese a sus notorias dificultades.

En la versión de Chayanta, que lleva el título *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* –traducido *Tragedia del fin de Atawallpa* por Jesús Lara–, el evidente interés histórico y antropológico se conjuga con un inmenso valor literario. Sin duda, el drama no es exento de puntos débiles. Observamos sin embargo que estos puntos se originan esencialmente en las intervenciones sufridas por la pieza posteriormente a su creación, como el reemplazo de los castellanismos léxicos por sustitutos ajenos a la lengua real, o la integración de la escena final, de la cual resultan las dos incoherencias mencionadas más arriba. Tampoco negaremos que ciertos aspectos de la obra, en ruptura con la tradición dramática de origen europeo, son susceptibles de desconcertar a una parte de los lectores, tales las escenas repetitivas, que pueden resultar interminables, o las fórmulas de cortesía, fastidiosas. Con todo, creemos que el lector decidido a abordar el texto con un espíritu abierto tendrá la satisfacción de ver sus esfuerzos recompensados por el descubrimiento de una pieza de extraordinaria belleza. Aparte de que la *Tragedia del fin de Atawallpa* es el representante más genuino de una tradición teatral anterior a la Conquista, y considerando sólo sus cualidades intrínsecas: el alcance filosófico del tema, el esmero de la composición, el ambiente de misterio que rodea la acción, la tensión dramática de muchas escenas, no dudamos en situar dicha obra en la cumbre de la literatura quechua.

El drama se abre con el despertar de Atahualpa, quien tuvo durante su sueño una visión inquietante: el cielo y la montañas ardían, un denso humo negro ocultaba el sol y se veía a extraños hombres vestidos de metal. El Inca relata la aparición a sus dos esposas. Una de ellas le aconseja que llame al sumo sacerdote Waylla Wisa, dotado del poder de adivinación. El mago experimenta sucesivamente el sueño y la intercesión de un animal fabuloso llamado *anutara*, pero sin resultado tangible. Habiéndose dormido otra vez, cae en un sueño tan profundo que los dignatarios incaicos se suceden en vano, en una escena repetitiva, para despertarlo. Finalmente, uno de ellos logra sacarlo de su letargo. En aquel momento, Waylla Wisa está en posesión de una imagen bastante fiel de los extranjeros y se la revela a Atahualpa. Éste ordena al sumo sacerdote que vaya al campo de los enemigos barbudos para enterarse de sus intenciones.

En presencia de los extranjeros, el adivino les pide que le descubran sus objetivos. «Hemos venido en busca de oro y plata», contesta Almagro por la mediación del intérprete Felipillo. El padre Valverde se interpone en seguida y corrige: «No;

hemos venido a haceros conocer al verdadero Dios». La entrevista concluye con la entrega a Waylla Wisa de un mensaje destinado a Atahualpa.

A la vista del misterioso objeto, la turbación se apodera de la corte del Inca. En una nueva serie de escenas repetitivas, este último y sus familiares se esfuerzan por descifrar el mensaje, pero fracasan uno tras otro. No obstante, de las palabras intercambiadas en aquella ocasión, resulta que la divinidad llamada *Tukuy Hallp'a* –literalmente «Toda la Tierra», o sea la Tierra Madre– visitó en sueño a uno de los dignatarios, Sayri Thupa, para anunciarle su afición por Pizarro. Poco después, el mismo Sayri Thupa es mandado por Atahualpa en embajada al campo español, provisto de todos los emblemas de la dignidad imperial. La entrevista –esta vez el interlocutor es Pizarro– tropieza con dificultades insuperables de comprensión. Pero las palabras del capitán español, si resultan enigmáticas a Sayri Thupa, no escapan al espectador: Pizarro proclama su intención de encontrarse con su rey para presentarle el Inca o, si éste se resiste a acompañarlo, enseñarle su cabeza y *llawt'u*.

Sayri Thupa vuelve al campo incaico y confiesa el fracaso de su misión. Consciente de que el enfrentamiento es inevitable, Atahualpa exhorta a sus súbditos a combatir para rechazar al invasor. Pero ya es tarde: los españoles irrumpen en el palacio del Inca. Éste, al principio, habla con firmeza, exigiendo que los extranjeros vuelvan de donde vinieron. Pizarro contesta en vencedor, ordenando a Atahualpa que se prepare a salir en su compañía para Barcelona. En ausencia de precisiones escénicas, adivinamos que entre tanto la tropa española invistió el campo incaico. Dueño de la situación, Pizarro manda poner grillos al Inca.

---

Habiendo notado el anhelo de su adversario por los metales preciosos, Atahualpa se los propone en cantidad. El insaciable Pizarro sobrepuja inmediatamente, reclamando todo el oro y plata que hace falta para cubrir la llanura entera. Pero apenas Sayri Thupa prometió satisfacer esta exigencia, el capitán español reitera su decisión de salir para España, o con el Inca vivo, o con la cabeza y *llawt'u* de éste. Atahualpa implora clemencia, imitado por el coro, pero estas peticiones quedan sin efecto. Pizarro se hace cada vez más exigente. El Inca acepta acompañarlo adonde quiera con tal que se le conceda un plazo. Luego lanza una primera imprecación, mandando al oro y la plata que desaparezcan en las entrañas de la tierra o se vuelvan cenizas. Su enemigo le deja un momento para despedirse de sus deudos.

Comienza entonces la larga y conmovedora escena de la despedida, marcada, a pesar de su carácter repetitivo, por una neta progresión dramática. Atahualpa

recibe sucesivamente a todos sus familiares, legándoles los símbolos de su poder y dispensándoles recomendaciones. Una de éstas es de particular importancia: el Inca ordena a su hijo y capitanes que se refugien con sus guerreros en una región montañosa llamada Vilcabamba, fuera del alcance de los enemigos barbudos.

En cuanto se acaba la despedida, Pizarro manifiesta su impaciencia. El Inca le anuncia que no lo seguirá a ninguna parte y le dirige una terrible maldición, profetizando que nunca encontrará descanso, que la sangre vertida lo manchará eternamente. Luego interviene el padre Valverde, quien ofrece a Atahualpa el bautismo y le presenta una Biblia. Constatando que el libro sagrado «no le dice nada», el Inca lo echa al suelo, desencadenando la ira del sacerdote. Pizarro insiste para que el condenado sea bautizado, lo que sucede sin la menor participación del interesado. Entonces Pizarro se arroja hacia Atahualpa y le corta el cuello.

La muerte del héroe está seguida por el cantar fúnebre del coro, el cual grita su desesperación ante una muerte que quita todo sentido a la existencia y hace de cada súbdito del Imperio un huérfano. En este lamento y en el de varios dignatarios, vuelve insistentemente la imagen de un árbol inmenso que yace por el suelo, incapaz de prodigar la sombra protectora de su follaje. Reconocido como el nuevo Inca, el hijo de Atahualpa evoca la inmensidad de la tarea que le incumbe y la reducida experiencia que posee para afrontarla.

Sin transición ni indicación escénica, vemos a Pizarro dirigiéndose a su rey. Entendemos que volvió a España para dar cuenta del cumplimiento de su misión. Radiante, asegura al mo. arca que ejecutó puntualmente sus órdenes, exhibiendo como prueba la cabeza cortada y el *llawt'u* de Atahualpa. Sorpresa: horrorizado por esta visión macabra, el soberano tiene una reacción inversa de la que esperaba Pizarro. Su condena es inapelable:

*Imatan niwanki, Pisarru.  
Upallatan saqiwanki.  
Imaynan chayta ruramunki.  
Chay uya apamuwasqayki  
Ñúqaj úyay kkillántaj.  
Jayk'ájtaj ñuqa kacharqayki  
Kay Inkata wañuchijta.  
Kunanqa muchuchisqan kanki.<sup>225</sup>*

¿Qué me dices. Pizarro?  
Me dejas sin voz.  
¿Cómo has ido a hacer esto?  
Esta cara que me presentas  
Es mi propia cara.  
¿Cuándo te encargué  
Que mataras a este Inca?  
Ahora mismo serás castigado.

Poco después, mientras que el rey pronuncia un vibrante homenaje a la memoria del difunto Inca, Pizarro cae muerto. A fin de que no subsista nada del infame, el

monarca ordena que su cadáver sea quemado con toda su descendencia y que su casa sea destruida.

Difícilmente se puede negar que el drama refleja la visión indígena de la Conquista. En efecto, no sólo los protagonistas incaicos reaccionan conforme su hábitos mentales y, puestos en presencia de un enemigo cuyo aspecto, actitud, poderes les resultan incomprensibles, muestran un evidente desconcierto, sino que, en un intento de hallar una explicación racional –es decir coherente con su visión del mundo– para tales misterios, tienden a «incaizar» a los españoles, reduciendo sus diferencias a esquemas conocidos. La visión que recoge Waylla Wisa durante su largo sueño nos proporciona un ejemplo típico de esta tendencia: según el sumo sacerdote, los extranjeros montan animales que parecen venados, sus cabellos son salpicados de harina, tienen lana en la cara, son armados de hondas de hierro que lanzan fuego... No es una casualidad si encontramos descripciones muy parecidas en las crónicas de Guaman Poma de Ayala y Titu Cusi Yupanqui. Es más, espontáneamente los personajes indígenas prestan a los españoles las creencias o costumbres características de su propia cultura. Esta propensión se manifiesta en el ámbito religioso durante la embajada efectuada por Waylla Wisa en el campo español. «Nuestro padre el Sol es de resplandeciente oro y nuestra madre la Luna de centelleante plata», declara el adivino a Valverde, nombrándole las divinidades tutelares de los Incas. «Nosotros nos arrodillamos ante nuestro señor Jesucristo, nuestra madre la Virgen María, los santos y sólo ellos», contesta el sacerdote cristiano. Frase ésta que al presentar a las figuras emblemáticas del cristianismo, no como a emanaciones de un Dios único sino divinidades autónomas merecedoras de un culto propio, revela una visión típicamente pagana de dicha religión. En el ámbito militar, el hecho de imputar a Pizarro el afán por poseer trofeos guerreros –la cabeza y el *llawt'u* de Atahualpa– susceptibles de ser exhibidos ante el rey y por consiguiente de valer prestigio a su poseedor, atestigua también una tendencia a ver a los españoles a través del prisma de los hábitos indígenas, cuando se sabe que dicha práctica era difundida en todos los pueblos andinos prehispánicos.

El enfrentamiento de los incas y españoles, tal como está presentado en la obra, pierde una gran parte de su sentido si no está interpretado en la misma perspectiva. La tragedia se desarrolla simultáneamente en dos planos, divino y humano. Este último aspecto no es sino la expresión en el nivel terrestre de una gigantesca guerra cósmica que opone a las divinidades celestes y sus rivales del mundo subterráneo. Las primeras, encabezadas por el Sol, tienen a los incas por defensores y actúan con ellos como potencias tutelares. Las últimas, dirigidas por Toda-la-Tierra, otra designación de la Tierra Madre, recurren para combatir las a criaturas –los españoles– a las que suscitaron a tal efecto. Pese a su apariencia humanoide.

varios signos distintivos subrayados en la pieza delatan el origen telúrico de estos campeones del inframundo. Así, cuando Atahualpa relata sus visiones oníricas a Waylla Wisa, al principio del drama, evoca a los misteriosos extranjeros brotando del seno de la tierra. El color rojo que reiteradamente se les atribuye se explica por su naturaleza adversa al Sol, cuyos rayos les queman la piel y los debilitan. De ahí el estado de agotamiento de Pizarro cuando se entrevista con el Inca y la invitación de éste a descansar a la sombra de su árbol de oro.

De haber tenido que combatir sólo a hombres, los incas tal vez hayan podido vencer. Claro, los españoles poseían una enorme superioridad técnica con sus trajes metálicos, sus hondas de hierro que lanzaban fuego y los grandes venados que los llevaban. También eran detentores de saberes desconocidos, como el contenido de estos misteriosos mensajes que en vano Atahualpa y sus familiares se esforzaron por descifrar. Con todo, el coraje de los incas quizás haya sido suficiente para darles la victoria, pero los dioses estaban contra ellos. Cumpliendo la función de expresar lo indecible, la pieza explica al habitante de los Andes por qué sus antepasados fueron vencidos, a la par que le da un doble consuelo: primero, la certidumbre que la derrota fue gloriosa porque no era evitable; segundo, la esperanza de que un día lejano, como lo declara Atahualpa a su hijo, los moradores de esta tierra expulsen a los enemigos barbudos.

*La Tragedia del fin de Atawallpa* no compete sólo a las letras quechuas. Por escenificar el acontecimiento que encarna en su versión más dramática el tema universal del encuentro con el Otro, y por haberle conferido una intensidad trágica que no se ha alcanzado en ninguna otra obra teatral, el drama de Chayanta pertenece al patrimonio literario de la humanidad.

## **OTROS GÉNEROS**

Con la poesía, el relato y el teatro, no hemos agotado la literatura quechua. Al lado de los tres géneros mayores existe una producción que, tanto por su cantidad como su interés literario, merece una mención en el presente trabajo. La dificultad reside en una notable heterogeneidad que dificulta los intentos de clasificación. No hemos creído oportuno esforzarnos por sugerir vinculaciones donde visiblemente no las hay, prefiriendo presentar sucesivamente categorías desconexas pero provistas de una identidad propia indiscutible. En estas condiciones, salvo caso excepcional –así la literatura misionera–, el volumen de cada categoría será limitado. Pero en seguida nos daremos cuenta de que la cantidad no necesariamente se conjuga con la calidad.

## La literatura misionera

Inmenso corpus de millares de páginas, la literatura misionera en quechua abarca las obras de varias índoles que fueron elaboradas en la perspectiva de la evangelización de la población andina. Además de las traducciones de textos sagrados cristianos, integran dicho corpus los manuales concebidos para ayudar a los catequizadores en sus tareas de predicación de la doctrina y confesión, así como las colecciones de sermones y cánticos. Esta literatura nació en el impulso del Tercer Concilio Limense, celebrado en 1583. Significativamente, tres obras representativas de las referidas categorías fueron publicadas en los dos años que siguieron al Concilio: la *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de los Indios* en 1584; el *Confessionario para los curas de indios* y el *Tercero catecismo y exposición de la doctrina christiana por sermones*, ambos en 1585. A partir de esta última fecha, la actividad editorial misionera mantuvo un ritmo bastante elevado hasta mediados del siglo XVII, para luego decaer rápidamente, a consecuencia, según podemos imaginar, de la ausencia de demanda, satisfecha para hartó tiempo por la masiva producción anterior.

Además de las tres mentadas obras consecutivas al Tercer Concilio, sobresalen de la literatura catequística en quechua el *Symbolo Cathólico Indiano*, de Luis Jerónimo de Oré (1598), ya citado en el presente estudio; el *Ritual formulario, e institución de curas*, de Juan Pérez Bocanegra (1631); el *Directorio espiritual en la lengua española, y Quichua general del Inga*, de Pablo de Prado (1641); el *Tratado de los evangelios*, de Francisco de Ávila (¿1646?); y por fin los *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del Inca*, de Fernando de Avendaño (1649).

Considerada globalmente, la literatura misionera en quechua, si bien es de reducido valor literario—sin embargo matizaremos nuestro juicio en el caso de los sermones y cantares, donde imposiciones menos estrictas a veces dejan al talento la facultad de expresarse—, en cambio es de considerable interés en los ámbitos lingüístico y etnohistórico. Sobre este último punto, las múltiples interrogaciones, obligaciones, prohibiciones, amonestaciones, etc., formuladas en las obras catequísticas, especialmente los confesionarios, constituyen un testimonio excepcional sobre las creencias y prácticas religiosas autóctonas, completando y precisando el manuscrito de Huarochirí y los raros documentos que reflejan directamente la espiritualidad prehispánica. No menos esencial es el aspecto lingüístico, no sólo porque estamos en posesión de una fuente de indicios sobre las características fonológicas y morfológicas del quechua sureño a finales del siglo XVI y en la

primera mitad del XVII, sino también porque las distintas opciones escogidas para expresar conceptos cristianos que no tenían equivalentes en quechua —el préstamo, la perífrasis, la creación de neologismos por derivación y la resemantización de términos vaciados de su contenido inicial—, al atestiguar los esfuerzos del clero misionero por reducir la lengua a nociones que les eran familiares, nos brindan valiosas indicaciones sobre la misma.

Al margen de la literatura de evangelización propiamente dicha, las oraciones compuestas por Guaman Poma de Ayala constituyen un verdadero enigma<sup>226</sup>. Por un lado, se trata de textos sagrados dirigidos a Dios, Jesucristo o la Virgen María y de una sinceridad cristiana de la que es imposible dudar; por el otro, dichos textos no tienen relación alguna con las oraciones oficiales. En ellos el cronista invoca a un Dios portador de sus aspiraciones por una sociedad más justa y se entrega a la denuncia de los múltiples expoliadores de los indios, incluyendo a los padres. ¿Cuál era su intención? ¿Crear una nueva liturgia? Sin duda. ¿Una nueva Iglesia? Tal vez...

### **Crítica social y sátira**

No abandonemos a Guaman Poma sin evocar otra contribución suya a la literatura quechua, breve pero de notable originalidad. En dos grupos de capítulos de su obra, el cronista satiriza a varios personajes mediante algunas frases características del genio de cada uno. En el capítulo relativo a los padres, las víctimas de su humor cáustico son una serie de eclesiásticos, quienes, al pronunciar sus sermones, muestran preocupaciones mucho más terrenales que evangélicas<sup>227</sup>. La misma intención irónica es visible en los capítulos titulados «mala reprensión», «pretensor» y «tratos» donde Guaman Poma reproduce las palabras dirigidas por distintas autoridades —corregidores, encomenderos, sacerdotes— a los caciques del lugar<sup>228</sup>. Lejos de contentarse con su condición privilegiada, los primeros hacen planes para enriquecerse con más rapidez. Cínicamente intentan engatusar a los caciques, dejándoles esperar algunas migajas del festín, y en la misma frase los amenazan de muerte si por acaso se les ocurriera poner trabas a sus lucrativos tratos.

Como muestra del humor del cronista, citamos a continuación uno de los extractos de sermones que figuran en su obra. Éste es de un padre llamado Aguarica<sup>229</sup>:

*Ancha wayllusqay churif[y]kuna ama pinachiwankichu – na pinaspa puman kani na mana pinaspa caballosinalla cabrestollamanta aysanallam kani.*

[De este sermón sus propios muchachos hacían farsa diciendo]

*Churif[y]kuna ama pinachiwankichu na pinaspa misitum kani – na mana pinaspa ukucham kani.*

Mis hijos muy queridos, no me enojen. Cuando estoy enfurecido, soy un león; cuando no estoy enfadado, se me conduce del cabestro como el caballo.

Hijos míos, no me enojen. Cuando estoy enfurecido soy un gato. Al no estarlo, soy un ratón.

## La literatura epistolar

Totalmente ignorada hasta una fecha reciente, la existencia de una literatura epistolar en quechua se está revelando desde hace unos quince años con el descubrimiento y publicación de varios documentos coloniales que atestiguan el uso de dicha lengua en la correspondencia tanto pública como privada. No cabe duda de que en los años venideros verán la luz nuevas muestras de tales epístolas que en su mayoría fueron escritas por caciques en el siglo XVII. Entre las que se conocen, podemos citar la petición de los caciques de Uyupacha al obispo de Huamanga (hacia 1670) publicada por César Itier<sup>230</sup>, un documento notarial de Calca descubierto por Bruce Mannheim (1605-1608)<sup>231</sup>, la declaración de arrepentimiento de los indios chaucarímac de la región de Huarochirí (1607), descubierta por Antonio Acosta y publicada por Gerald Taylor<sup>232</sup> y por fin las cinco cartas del cacique de Cotahuasi (1616), publicadas por César Itier<sup>233</sup>. De estos diversos documentos, son los últimos los que poseen el mayor interés, esencialmente por su carácter privado –los de más son de índole administrativa o jurídica– que les confiere una expresión más suelta y no exenta de talento. Intercambiando cartas con varios mandones subalternos que se juegan de su autoridad, Don Cristóbal, cacique principal del pueblo de Cotahuasi, los amonesta y exige que se enmienden en frases resonantes que denotan un real sentido literario<sup>234</sup>:

*y matam camconca yuyaycanqui  
ancha hatom sonco ñam tucuytam monanquichi  
guanana auca  
ymahina causayta monanqui  
ricuy her(man)os maypacha capac dios atun juez  
castigamta apachimussunqui chaypac yuyarinqui*

*ychas caya ychas mincha mana yoyayllamanta  
canca*

¿Cuál es su propósito?  
Ahora, rebeldes e inobedientes, ustedes lo quieren todo.  
¿Qué vida quieren llevar?  
Consideren, hermanos, que cuando el Señor Dios, como gran juez que es, les mande su castigo, Lo han de recordar.  
Tarde o temprano, súbitamente, vendrá el castigo.

*mapas ricussumi*

*conanpas mostrasinqui lorenço guaya*

.....  
*cancunaca upia machay chacra quinraypi sasa  
 pucullacta hochatequi hinaña mana confesaca  
 guañoñ*

*mata cay anima rin cancuna checa guallisca  
 causapteque*

*cancunamaman [caman] quepa punchaupe taripa  
 punchaupi q(uen)tacta cunq(ui)*

*ñoca apuyquica ña chica mita saycusaycama  
 conapayayqui anyapayayqui*

*ñan saycuni*

*rumi soncocta ymanascayquim cancunapa  
 monayniquillanta ynfernoman astayta monaspa  
 aucahina manan díosta manchaspá mana  
 caridadnioc causaspa  
 hataycuychic*

Ciertamente lo veremos.

Y por el momento lo pueden ver en Lorenzo Guaya.

.....  
 Mientras ustedes, borrachos en medio de sus chacras, se deleitaban en sus pecados, él murió sin confesión.

¿Adónde se fue esa alma, mientras ustedes vivían en la depravación?

Todos ustedes, en el Último Día, en el Día del Juicio, han de rendir cuentas.

Yo, su señor, muchas veces ya, les reprehendí y amonesté, hasta cansarme.

Ya me cansé.

¿Qué puedo hacer por sus empedernidos corazones si de su propia voluntad ustedes quieren ir al infierno, si viven como fieras, sin temor de Dios y sin caridad.

Apúrense.

## La literatura de propaganda política

Las guerras de Independencia dieron lugar, de parte de los promotores de la emancipación de las colonias hispanoamericanas pero también, en ciertos casos, de los dirigentes realistas, a encendidas proclamas políticas dirigidas a la población quechuahablante con el propósito de ganarla a su causa. En el mismo movimiento emancipador, varias actas oficiales, en primer lugar las actas de Independencia, fueron publicadas en lengua quechua. Estos textos políticos, que cubren los años 1810 a 1822, están reproducidos en la magnífica bibliografía de las lenguas quechua y aimara de Paul Rivet y Georges de Créqui-Montfort<sup>235</sup>. Encontramos sucesivamente la *Proclama del más perseguido americano, a sus paysanos de la noble, leal, y valerosa ciudad de Cochabamba* (1810), de Francisco Xavier Iturri Patiño; la de Juan Josef Castelli, en nombre de la Junta Provisional Gubernativa del Río de la Plata, a los indios del virreinato del Perú (1811); el *Decreto* de abolición del tributo pagado por los indios a la corona de España, tomado por la misma Junta Provisional Gubernativa (1811); la ratificación del acta anterior por la Asamblea General (1813); la larga *Proclama a los habitantes de Ultramar*, que emana de las Cortes de Cádiz con una traducción al quechua que se realizó en Lima (1813); el *Acta de Independencia declarada por el congreso de las provincias unidas en América* (1816); una proclama de Bernardo O'Higgins a los indígenas del Perú

(1819); otra de José Canterac, comandante en jefe del ejército español (1822); la que se titula *El Congreso constituyente del Perú a los Indios de las Provincias interiores* (1822); y finalmente la del general José María Pérez de Urdinenea anunciando a los habitantes de las regiones serranas su expedición libertadora combinada con la de Santa Cruz (1822).

No creamos que el empleo del quechua para la redacción de textos políticos quedara circunscrito a la época de la Independencia. La reciente traducción de la Constitución del Perú, realizada por Andrés Chirinos Rivera<sup>236</sup>, demuestra la plena capacidad de dicha lengua para expresar los conceptos políticos actuales.

### Refranes y adivinanzas

La tradición oral quechua abarca un imponente patrimonio de refranes, lo que es lógico si tenemos en cuenta el carácter esencialmente agrario de la sociedad en la que se desarrolla dicha tradición, pero también de adivinanzas, lo que resulta ya más sorprendente. La magnitud de esta costumbre en las comunidades andinas es sin comparación con su equivalente europeo, a tal punto que las adivinanzas constituyen en la literatura quechua un verdadero género literario. En estas condiciones, sus raíces prehispánicas no son dudosas.

Este componente de la tradición no quedó desapercibido de los recolectores, cuyas investigaciones dieron lugar a varias publicaciones. Citemos la de Félix Valencia Quintanilla, relativa a la zona de Lucanas (departamento de Ayacucho)<sup>237</sup>; la de Gloria Cáceres Vargas, que se refiere también a la variedad ayacuchana, y en la que las adivinanzas coexisten con un material didáctico y una serie de poemas<sup>238</sup>; la de Juan Santos Ortiz de Villalba, relativa a la Amazonia ecuatoriana<sup>239</sup>; y la de Carlos David Kleymeyer, que abarca la totalidad del área quechuahablante<sup>240</sup>.

Las muestras citadas a continuación, que extrajimos de la colección recogida por Gloria Cáceres Vargas<sup>241</sup>, nos dan una idea del sabor de las adivinanzas andinas:

*Don Huwan piki ñawi, ñaña Huwana gachqa siki*

*(Awqa didalñintin)*

*Tutalla chichukuq, punchawlla wachakuq*

*(Quchu yakuntin)*

Don Juan de ojos chiquitos; doña Juana de trasero borrado

(La aguja y el dedal)

De noche se pone encinta y de día da a luz

(El estanque de agua)

## El periodismo

Aunque lo encontramos ante todo en publicaciones especializadas y de limitada difusión, el quechua conoció varias veces, si bien en forma esporádica, los favores de grandes órganos de prensa. Entre los títulos que le abrieron sus columnas, podemos citar el suplemento semanal de *El Comercio*, titulado *Dominical*, donde Mario Mejía Huamán firmaba a mediados de los noventas una página redactada en la lengua andina. En el mismo idioma, años atrás, se expresaban –pero, notable diferencia, en forma exclusiva– los redactores del periódico *Cronicawan*. Aunque éste, como su título bien lo indica, dependía jurídica y técnicamente del diario limeño *La Crónica*, entonces dirigido por Guillermo Thorndike<sup>242</sup>, gozaba de una plena independencia redaccional, materializada por la constitución, alrededor de Ángel Avendaño, de un equipo de entusiastas redactores traídos del Cuzco. Dotado de una esmera composición gráfica, el semanario – al principio semanario; en un momento dado, llegó a publicarse dos veces por semana – poseía todos los atributos de un verdadero órgano de prensa: página editorial, página internacional, página de opinión, hasta los crucigramas e historietas. Desgraciadamente, su publicación, iniciada en 1975, cesó al cabo de algunos meses. La iniciativa, empero, reviste un carácter emblemático: es la prueba concreta de la posibilidad de realizar un periódico –y ¿por qué no? un diario– en lengua quechua.

## Radio, televisión y cine

No son raras las emisoras radiofónicas que conceden ahora notables espacios al quechua, y podemos tener por asegurado que esta tendencia se afirmará en el futuro. Es también de suponer que la televisión siga la misma vía, aunque con sensible retraso, ya que por el momento el sitio ocupado por el quechua en este medio de comunicación es bastante reducido. Sin embargo, cabe recordar la interesante experiencia representada por el programa informativo difundido en el Perú por Canal Cuatro.

Basta observar que existen grupos de música rock que se expresan en quechua, como el grupo Uchpa de Ayacucho, para tener la certidumbre que dicho idioma es capaz de adaptarse a las formas de expresión más recientes.

En cuanto al cine, varias películas, ambientadas en sociedades quechuhablantes, tienen el quechua como lengua única o predominante en los diálogos. Las que conocieron el mayor éxito son las del director boliviano Jorge Sanjines: *La sangre del cóndor*, *El coraje del pueblo*, *El enemigo principal*.

## CONCLUSIÓN

¿Cuál podría ser la impresión dominante de este viaje por la literatura quechua? Sin duda la de una literatura de extremada riqueza y variedad, de la cual no falta ningún género, en el sentido más amplio de la palabra.

Vehículo de las formas de expresión más modernas, como acabamos de comprobarlo, el quechua es también —y en ello reside su mayor originalidad— el de dos tradiciones literarias, la autóctona y la hispánica, totalmente ajenas una a otra. Elaborado a lo largo de los siglos para traducir los conceptos y sentimientos de los habitantes del Perú prehispánico, fue capaz de expresar también, después de la Conquista, los valores tradicionales de las letras hispanas. A causa de esta dualidad, la literatura quechua es sin duda la que mejor refleja el alma de los países andinos: es la literatura peruana —boliviana, ecuatoriana, diríamos del mismo modo— por excelencia.

## Notas

- 1 *Entendemos por obra cualquier texto o grupo de textos en quechua —poema, novela, cuento, ensayo, obra de teatro, artículo de prensa, colección de adivinanzas, etc.— que no obedezca exclusivamente a un fin catequístico, científico o pedagógico.*
- 2 Domingo de SANTO THOMAS. Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Peru [estudio y transliteración por Rodolfo Cerrón-Palomino], Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1994, pp. 145-152. Esta gramática fue publicada inicialmente en Valladolid (editor: Francisco Fernández de Córdova) en 1560. La bibliografía de Rivet y Créqui-Montfort menciona dos obras anteriores a ésta, hoy desconocidas. Ambas habrían contenido textos catequísticos en quechua (Paul RIVET, Georges de CRÉQUI-MONTFORT, Bibliographie des langues aymará et kiéua. vol. 1, 1540-1875. París: Universidad de París, Instituto de Etnología (colección «Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie», 51), 1951, p. [1]).
- 3 Martin LIENHARD. La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina; 1492-1988. 3a ed., Lima: Horizonte (colección «Crítica literaria», 9), 1992. Véase en particular el prólogo, pp. 11-22.
- 4 Ibid., p. 18.
- 5 Bruce MANNHEIM. «La cronología relativa de la lengua y literatura quechua cusqueña», Revista andina (Cuzco) 8 (1), julio 1990, pp. 139-177.
- 6 Una fracción notable de estos textos figura en el capítulo titulado «Fiestas, pascuas y danzas taquíes...» de la crónica de Guaman Poma: Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, Nueva crónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré) [edición facsimilar de Paul

- Rivet], París: Universidad de París. Instituto de Etnología (colección «Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie», 23), 1936, pp. 315-328. Dedicamos a estos poemas quechuas de Guaman Poma un estudio anterior: Jean-Philippe HUSSON, La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala, París: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne), 1985. Una edición corregida y ampliada en castellano está en preparación.
- 7 Nos basamos en la transcripción y el comentario que realizó César Itier en el siguiente trabajo: César ITIER, «La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo», Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos (Lima) 21 (3), 1992, pp. 1009-1051.
  - 8 En el caso de los poemas de Guaman Poma, hemos recurrido a un sistema de notación que refleja las particularidades fonológicas del habla –que no es sino una variante de la lengua general– usada por el cronista. Los cuadros de los fonemas presentes en esta habla figuran en el trabajo nuestro (pp. 57 y 58) mencionado en una nota anterior. En cuanto a los otros autores, las más veces hemos adoptado la ortografía y eventualmente la traducción de la fuente consultada. En el caso contrario, indicamos que la transcripción y / o la traducción es nuestra.
  - 9 LOPE DE VEGA, El caballero de Olmedo, Madrid: Castalia (colección «Castalia didáctica»), 1991. p. 161.
  - 10 A manera de ilustración de la construcción dual de muchos textos filosóficos chinos, citaremos el cuarteto inicial de uno de los más famosos de ellos, el Tao tē king:  
«La vía que puede enunciarse  
No es la vía para siempre,  
El nombre que puede nombrarla  
No es el nombre para siempre» (traducido de: LAO-TZEU, La Voie et sa vertu. Tao-tē-king, París: Seuil (colección «Points Sagesse»). 1979. p. 21).
  - 11 INCA GARCILASO DE LA VEGA, Comentarios reales de los Incas [edición de Carlos Aranibar], México: Fondo de Cultura Económica, 1995. t. 1, pp. 131 y 133 (libro 2, capítulo 27).
  - 12 Joan de Santa Cruz PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Relación de antigüedades deste reyno del Pirú [estudio ethnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier], Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 74) / Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» (colección «Archivos de historia andina», 17), 1993. pp. 145-147.
  - 13 Jesús LARA, La poesía quechua, México: Fondo de Cultura Económica (colección «Tierra Firme», 30), 1947.
  - 14 Jesús LARA, La literatura de los quechuas; ensayo y antología, La Paz: Ed. Juventud, 1969. Con relación a la obra precedente, ésta presenta ampliaciones tales y un cambio de perspectiva a veces tan marcado que confieren a esta segunda versión un carácter de refundición.
  - 15 R.[aoul] y M.[arguerite] D'HARCOURT, La musique des Incas et ses survivances, París: Paul Geuthner, 1925 (2 tomos). Las referencias de la edición en lengua española son: La música de los Incas y sus supervivencias. Lima: Occidental Petroleum Corporation of

## LITERATURA QUECHUA

Peru, 1990. Fundamentalmente, los dos autores se interesan por el componente musical de la canción andina, según se desprende del título de su obra. Ésta, sin embargo, incluye numerosos textos que constituyen una fuente de primera orden sobre la poesía quechua.

- 16 J.[osé] M.[aría] B.[enigno] FARFÁN (seudónimo) [AYERBE], «Poesía folklórica quechua», Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán 2 (12), 1942, pp. 525-628.
- 17 Rodrigo, Edwin y Luis MONTOYA, La sangre de los cerros / Urqkunapa yawarnin; Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú, Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales (serie «Cultura peruana», 1) / Mosca Azul Editores / Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.
- 18 «Sónkko ruru: Lo íntimo del alma. (Expresión siempre de ternura, de dulzura). Sónkko rurulláy: Idolatrado de mi alma, fruto de mis entrañas» (Jorge A. LIRA, Diccionario kkechuwa-español, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, 1944, p. 927).
- 19 «Apaycachani. Llevar consigo, o en sí mismo, o soncoypi yuyaypi apaycachani. Traer en la memoria» (Diego GONÇALEZ HOLGUIN, Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del Inca, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Historia (colección «Publicaciones del cuarto centenario»), 1952 [1a ed.: 1608], p. 30).
- 20 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., p. 784.
- 21 Rodrigo, Edwin y Luis MONTOYA, op. cit., p. [13].
- 22 José Dionisio ANCHORENA, Gramática quechua o del idioma del imperio de los Incas. Lima: Imprenta del Estado, 1874, p. 131. Esta definición y la siguiente están extraídas del capítulo relativo a la poesía quechua.
- 23 Ibid., p. 134.
- 24 INCA GARCILASO DE LA VEGA, op. cit., t. 1, p. 131.
- 25 Jesús LARA, La poesía quechua, op. cit., p. 163.
- 26 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., p. 317.
- 27 Este verso aparentemente hermético se vuelve más comprensible si lo relacionamos con el dibujo de la página anterior (p. 316) en la crónica de Guaman Poma. En él distinguimos a dos náyades quienes se bañan en un río llamado «uatanay» mientras que sus enamorados las observan desde la orilla, tocando sus flautas. Esta escena aclara el sentido de tres palabras del poema: 1 el verbo wayta- («nadar»); 2. el verbo waqa- «llorar», teniendo en cuenta que tocar un instrumento es «hacerlo llorar», según una expresión quechua de uso corriente; 3. el topónimo Saphi (penúltimo verso), nombre que lleva el río Huatanay aguas arriba de la ciudad del Cuzco.
- 28 Diego GONÇALEZ HOLGUIN, op. cit., p. 111.

- 29 Ibid., p. 328.
- 30 *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 éste 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. Cuando evoquemos la poesía sagrada, nos daremos cuenta de los esfuerzos de Guaman Poma por presentarla como indemne de toda mancha de idolatría.*
- 31 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., p. 319.
- 32 Ibid., pp. 302-303.
- 33 Ibid., p. 309.
- 34 Rodrigo, Edwin y Luis MONTOYA, op. cit., pp. 555-556.
- 35 Ibid., pp. 238-239.
- 36 Ibid., pp. 264-265. *Hemos modificado la traducción del último verso para hacer resaltar el efecto de paralelismo.*
- 37 KUSI PAUKAR (seudónimo) [César A. GUARDIA MAYORGA]. Runa simi jarawi. Poesía kechwa, 2ª ed., Lima: Compofast, 1975, pp. 18-19. *Se ha invertido el orden de los versos en la versión castellana.*
- 38 Ibid., pp. 46-47.
- 39 Ibid., p. 76 (la traducción libre es nuestra).
- 40 Bernabé COBO. «Historia del Nuevo Mundo» [continuación], in: Obras del P. Bernabé Cobo, vol. 2, Madrid: Atlas (colección «Biblioteca de autores españoles», t. 92), 1964, p. 270.
- 41 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., p. 319.
- 42 Jesús LARA, La literatura de los quechuas, op. cit., pp. 194-195. *En la versión española de Lara, se nota una inversión entre el segundo y el tercer verso y otra dentro de este último. Hemos puesto en conformidad las dos versiones.*
- 43 Ibid., pp. 139-140.
- 44 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., p. 317. *Nos referimos a la última traducción de la qachwa de Guaman Poma, debida a Rodolfo Cerrón-Palomino, que se publicará próximamente en las actas del simposio ART 9 («Fondo autóctono y aportes europeos en las literaturas amerindias: aspectos metodológicos y filológicos») del 50º Congreso Internacional de Americanistas (Varsovia, 10-14 julio de 2000). Con relación a las interpretaciones anteriores, la del referido autor se basa en la observación, en el seno del texto quechua, de una serie de rasgos léxicos y morfológicos característicos del aimara.*

## LITERATURA QUECHUA

- 45 Adolfo CÁCERES ROMERO, Inge SICHRA (eds.), *Poesía quechua en Bolivia [edición trilingüe quechua-castellano-francés]*, Ginebra: Ed. Patiño, 1990, pp. 52 y 205. Este canto fue publicado por primera vez por Enrique Oblitas Poblete en *Cultura Callaway* en 1978.
- 46 Jesús LARA, *Qheshwataki: Coplas quechuas, 2a ed., Cochabamba / La Paz: Los Amigos del libro, 1975, pp. 164-165.*
- 47 Jesús LARA, *La poesía quechua, op. cit., pp. 131.*
- 48 Teófilo VARGAS, *Aires nacionales de Bolivia, Santiago de Chile: Talleres « Casa amarilla », 1928, pp. 1-3.*
- 49 Jesús LARA, *La literatura de los quechuas, op. cit., pp. 134-135.*
- 50 *Ibid., p. 229.*
- 51 *Ibid., p. 230 (las traducciones son nuestras).*
- 52 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, *op. cit., p. 314.*
- 53 Jesús LARA, *La literatura de los quechuas, op. cit., p. 229. La traducción es nuestra.*
- 54 *Ibid., pp. 135-141.*
- 55 *Ibid., pp. 139-140.*
- 56 *Ibid., pp. 232-234.*
- 57 *Ibid., p. 232. Cabe notar que existen dos excepciones (tercer verso del penúltimo cuarteto y primer verso del último).*
- 58 *Ibid., p. 238.*
- 59 *Ibid., p. 231.*
- 60 *Ibid., p. 234.*
- 61 *Ibid., p. 237.*
- 62 J.[osé] M.[aría] B.[enigno] FARFÁN (seudónimo) [AYERBE], «*Poesía folklórica quechua*», *op. cit., pp. 543-546.*
- 63 José María ARGUEDAS (ed.), *Poesía quechua. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 24.*
- 64 *Loc. cit.*
- 65 *Después de haber redactado estas líneas, tuvimos la suerte de conocer el excelente y muy completo estudio que Mercedes López-Baralt dedicó a la Elegía anónima (Mercedes LÓPEZ-BARALT, El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino, Madrid:*

- Playor* («Biblioteca de Autores de Puerto Rico»), 1987). Constatamos que los vínculos que hemos observado con el cantar júnebre del coro de las versiones dramáticas de la muerte del Inca habían sido advertidos desde hace mucho tiempo ya por la investigadora puertorriqueña, la cual evidenció además afinidades con otras obras o tradiciones andinas, especialmente el mito de Inkarrí. En lo que a la estructura formal de la Elegía respecta, la referida autora descubrió que seguía el patrón métrico llamado «pie quebrado», puesto en honor por Jorge Manrique en las Coplas a la muerte de su padre (ibid., pp. 39 y 83).
- 66 *Nos basamos en la edición y estudio de Teodoro Meneses: Teodoro L. MENESES (ed.), Apu Inqa Atahualpaman; elegía quechua de autor cusqueño desconocido, Lima: Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos («Textos universitarios», 15), 1957. Salvo para el tercer extracto, reproducimos la traducción al castellano de este autor. En cuanto a su versión quechua, hemos cambiado la ortografía, ya que las notaciones adoptadas para los fonemas velares y posvelares eran ajenas a cualquier norma.*
- 67 *Ibid., pp. 8-9 (6a estrofa).*
- 68 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), La mort d'Ataw Wallpa ou la fin de l'Empire des Incas; tragédie anonyme en langue quechua du milieu du XVIe siècle; édition critique trilingue quechua – espagnol – français, Ginebra: Ed. Patiño (colección: «Littératures et cultures latino-américaines»), 2001, p. 366, líneas 1393-1395. En la edición de Lara: Jesús LARA (ed.), Tragedia del fin de Atawallpa, Cochabamba: Ed. Universitaria, 1957, pp. 178-179.*
- 69 *Teodoro L. MENESES, op. cit., pp. 16-17 (20a estrofa).*
- 70 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), op. cit., p. 364, líneas 1365-1367; Jesús LARA (ed.), op. cit., pp. 176-177.*
- 71 *Teodoro L. MENESES, op. cit., pp. 16-17 (21a estrofa). La traducción es nuestra.*
- 72 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), op. cit., p. 364, líneas 1359-1361; Jesús LARA (ed.), op. cit., pp. 176-177.*
- 73 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), op. cit., p. 368, línea 1432; Jesús LARA (ed.), op. cit., pp. 180-181.*
- 74 *Jesús LARA. La literatura de los quechuas, op. cit., pp. 192-194, 212-213 y 217-218. Según las indicaciones del autor, estos poemas fueron recogidos respectivamente de la colección Méndez, de la colección Vásquez y de la Antología ecuatoriana, de Juan León Mera.*
- 75 *César ITIER. «A propósito de los dos poemas en quechua de la crónica de fray Martín de Murúa». Revista andina (Cuzco) 5 (1), julio de 1987, pp. 211-227.*
- 76 *Luis Jerónimo de ORÉ, Symbolo Catholico Indiano [edición facsimilar de Antonine Tibesar], Lima: Australis (colección «Ars Historiae»), 1992, p. 75.*
- 77 *Diego de TORRES RUBIO, Juan de FIGUEREDO. Arte de la lengua quichua, Cuzco: Museo e Instituto Arqueológico, 1963, p. 33.*

## LITERATURA QUECHUA

- 78 *Diego de TORRES RUBIO*, Arte de la lengua quichua, Lima: Francisco Lasso, 1619.
- 79 *KILKU WARAK'A* (seudónimo) [Andrés ALENCASTRE GUTIÉRREZ], Taki parwa, Cuzco: Impr. Garcilaso, 195<sup>c</sup>.
- 80 *KILKU WARAK'A* (seudónimo) [Andrés ALENCASTRE GUTIÉRREZ], Yawar para, Cuzco: Ed. Garcilaso, [sin fecha].
- 81 *Israel ZEGARRA PANIAGUA*, Poesía quechua boliviana, Cochabamba: Ed. Canelas, 1976.
- 82 *José María ARGUEDAS*, Katatay / Temblar; Pongoq mosqoynin / El sueño del pongo, La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- 83 *Porfirio MENESES LAZÓN*, Suyaypa Ilaqtan / País de la esperanza, Lima: Mosca Azul Editores, 1988.
- 84 *Jerónimo SANTOS*, «Kacharisqa pakapas / Mutismo suelto», in: *Jerónimo SANTOS, Macedonio VILLAFÁN BRONCANO*, Obras premiadas. Cuento y poesía 1997, Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal (colección: «Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 2), 1998, pp. [9]-53.
- 85 *César VALLEJO*, Los heraldos negros / Yana kachapurikuna. Edición bilingüe quechua-español. Traducción de Porfirio Meneses, Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal (colección: «Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 1), 1997.
- 86 *Luis CORDERO*, El adiós del indio, Cuenca: Andrés Cordero, 1875.
- 87 *Entre otros: Eustaquio RODRÍGUEZ AWERANKA*, «Poemas indios», Runa soncco (Juliaca) 11 (8), septiembre de 1945, pp. 25-26.
- 88 *Jorge A. LIRA*, op. cit., pp. 955 (poema Páras en la entrada «taki»), 1130-1131 (poemas Yána ñawicháyki y Pukuy pukuychállay en la entrada «wáyno»), 1182-1183 (poema Manaña ñokkápakk kausánki cháykka en la entrada «yaráwi»).
- 89 *Ibid.*, p. 928.
- 90 *Felipe GUAMAN POMA DE AYALA*, op. cit., p. 321.
- 91 *Existe una interpretación alternativa, según la cual la participación del taruka a la danza consistiría en la transformación de los huesos de sus patas en flautas, designadas por el término wawku en el habla huanca actual.*
- 92 *César ITIER*, in: *Joan de Santa Cruz PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA*, op. cit., p. 140. *El único texto en quechua de la crónica de Pachacuti Yamqui cuya construcción esté regida por el paralelismo semántico es el que evoca en forma contrastada al Inca y al señor de los collas. Este texto, que mencionamos al principio de este trabajo, no tiene un carácter propiamente sagrado.*
- 93 *Ibid.*, pp. 151-172.
- 94 «...su absoluta inautenticidad indígena no deja lugar a dudas» (*ibid.*, p. 129). *En otro*

trabajo, el mismo autor caracteriza las oraciones transcritas por Pachacuti Yamqui como una «creación completa o casi completa de los misioneros» (César ITIER, «Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti», in: Thérèse BOUYSSÉ-CASSAGNE (ed.), Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes, París: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine («Travaux et mémoires», 63) / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 97), 1997, p. 97).

- 95 En nuestro libro sobre la poesía quechua en la crónica de Guaman Poma, habíamos evidenciado estos fenómenos (Jean-Philippe HUSSON, op. cit., pp. 200-233), pero no habíamos destacado claramente la intención del cronista. Esta cuestión ha sido objeto de un trabajo ulterior: Jean-Philippe HUSSON, «Le métissage à l'œuvre dans la littérature: le dévoiement des prières andines dans les chroniques indigènes», Les langues néo-latines (París) 92 (305), 2o semestre 1998, pp. [83]-98.
- 96 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., pp. 50, 78, 78 respectivamente.
- 97 Ibid., pp. 54, 912, 912 respectivamente.
- 98 Ibid., p. 54.
- 99 Loc. cit.
- 100 Cristóbal de MOLINA, «Relación de las fábulas y ritos de los Incas», in: Cristóbal de MOLINA, Cristóbal de ALBORNOZ, Fábulas y mitos de los Incas. Madrid: Historia 16 (colección «Crónicas de América», 48). 1989, pp. 129-134.
- 101 Luis Jerónimo de ORÉ, op. cit., pp. 157-158.
- 102 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., p. 915.
- 103 Rolena Adorno reconoció en este argumento uno de los principios que Bartolomé de Las Casas formuló en su Tratado de las doce dudas (Rolena ADORNO, «Felipe Guaman Poma de Ayala: An Andean view of the Peruvian Viceroyalty, 1565-1615», Journal de la Société des Américanistes (París) 65. 1978, p. 129, nota 35).
- 104 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., pp. 16, 47, 375, 376, 550, 736, 957. El pasaje de la p. 550 es el más explícito: «a darse de pas y serbir a la corona rreal por todo el piru».
- 105 César ITIER, in: Juan de Santa Cruz PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, op. cit., p. 141
- 106 Cristóbal de MOLINA, op. cit., p. 81.
- 107 Luis Jerónimo de ORÉ, op. cit., p. 157.
- 108 Lindsey CRICKMAY, «Speaking to God: Observations on the Vocabulary of Andean Prayer and Suggestions for the Reconsideration of its Interpretation», in: Sabine DEDENBACH-SALAZAR SÁENZ, Lindsey CRICKMAY (eds.), La lengua de la cristianización en Latinoamérica: Catequización e instrucción en lenguas amerindias / The language of

## LITERATURA QUECHUA

- Christianisation in Latin America: Catechisation and Instruction in Amerindian Languages. Bonn: Universität Bonn, Seminar für Völkerkunde (« Bonner Amerikanistische Studien », vol. 32) / St. Andrews, Escocia: Centre for Indigenous American Studies and Exchange (« Occasional papers », 29), 1999, pp. 155-156.
- 109 César ITIER, in: Juan de Santa Cruz PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, op. cit., pp. 129 y 172.
- 110 Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., pp. 190-191, 255, 285 y en la página relativa al mes de noviembre, en el calendario situado al final de la crónica.
- 111 Ibid., p. 50. Las demás variantes figuran en las páginas 78 y 908, la última en versión castellana exclusivamente.
- 112 Rolena ADORNO, Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989, pp. 105-106.
- 113 Luis de GRANADA, «Memorial de la vida cristiana», in: Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada, t. 2, Madrid: Atlas (colección «Biblioteca de autores españoles», 8), 1945, p. 301.
- 114 César ITIER, «La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo», op. cit., pp. 1013.
- 115 Ibid., pp. 1011-1012.
- 116 Jesús LARA, La literatura de los quechuas, op. cit., p. 194.
- 117 Ibid., pp. 191-192.
- 118 Rodrigo, Edwin y Luis MONTOYA, op. cit., pp. 473-533.
- 119 Juan PÉREZ BOCANEGRA, Ritual formulario e institución de curas..., Lima: Jerónimo de Contreras, 1631, pp. 710-712.
- 120 Jesús LARA, La literatura de los quechuas, op. cit., p. [219].
- 121 Ibid., pp. 222-223.
- 122 Gerald TAYLOR (ed.), Ritos y tradiciones de Huarochirí, 2a ed., Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Banco Central de Reserva del Perú / Universidad Particular Ricardo Palma, 1999, pp. 2-3.
- 123 Ibid., pp. xiv-xv.
- 124 Ibid., pp. xv-xvi.
- 125 Ibid., p. xv.
- 126 Ibid., pp. [xiii]-xiv.
- 127 Ibid., p. xv.

- 128 Ibid., pp. xxi-xxvii.
- 129 Ibid., pp. 108-111.
- 130 Adolfo VIENRICH, *Fábulas quechuas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario / Ed. Rikchay Perú («Colección de cultura andina», 1), 1989, p. 26.
- 131 Ibid., pp. 38-41.
- 132 *Aparte de la fábula del zorro y del sapo (nota anterior): «El puma y el zorro»* (ibid., pp. 35-37); «La huachua y la zorra» (pp. 49-50); «El zorro, el cóndor y el cernícalo» (pp. 59-66); «La huachua y el zorro» (pp. 67-74); «La lora y la zorra» (pp. 83-84).
- 133 José María ARGUEDAS, *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Ed. Huascarán, 1949.
- 134 Jorge A. LIRA, *Cuentos del alto Urubamba, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas»* («Biblioteca de la tradición oral andina», 7), 1990.
- 135 Jesús LARA, *La literatura de los quechuas*, op. cit., p. 119.
- 136 Jorge A. LIRA, *Cuentos del alto Urubamba*, op. cit., pp. 83-92.
- 137 Ibid., pp. 50-59.
- 138 Ibid., pp. 63-68.
- 139 Ibid., p. 82.
- 140 Ibid., pp. 98-141.
- 141 Johnny PAYNE, *Cuentos cusqueños, Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas»* («Biblioteca de la tradición oral andina», 5), 1984.
- 142 Rosalind GOW, Bernabé CONDORI, *Kay pacha, Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas»* («Biblioteca de la tradición oral andina», 1), 1976.
- 143 César ITIER, Karu ñankunapí, *Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas»* («Biblioteca de la tradición oral andina», 20) / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 122), 1999.
- 144 Carmen ESCALANTE, Ricardo VALDERRAMA, *La doncella sacrificada. Mitos del valle del Colca*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 99), 1997.
- 145 Andrés CHIRINOS RIVERA, Alejo MAQUE CAPIRA, *Eros andino. Alejo Khunku willawanchik*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 16), 1996.
- 146 Alain DÉLÉTROZ FAVRE, *Huk kutis kaq kasqa. Relatos del distrito de Coaza (Carabaya-Puno), Sicuani: Instituto de Pastoral Andina*, 1993.

## LITERATURA QUECHUA

- 147 Gerald TAYLOR, La tradición oral quechua de Chachapoyas, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 95) / Cuzco: Archivo de la Tradición Oral Quechua (colección «Monumenta quechua», 2), 1996.
- 148 Anna-Lou H. WATERS, Christa TÖDTER, Charlotte ZAHN, Yaya rukunchikunapa kwintashkakuna kwintukuna. Cuentos folklóricos de los quechua del Pastaza, Lima: Ministerio de Educación, Instituto Lingüístico de Verano (colección «Comunidades y culturas peruanas», 28), 1998.
- 149 Rosaleen HOWARD-MALVERDE, Dioses y diablos; tradición oral de Cañar Ecuador. París: Association d'Ethnolinguistique Amérindienne (número especial n° 1 de Amerindia), 1981.
- 150 Ricardo VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Carmen ESCALANTE GUTIÉRREZ, Gregorio Condori Mamani. Autobiografía, Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 2), 1977.
- 151 Ibid., pp. 49-50.
- 152 Ricardo VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Carmen ESCALANTE GUTIÉRREZ, Nosotros los humanos; Ñuanchik runakuna. Testimonio de los quechuas del siglo XX, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 12), 1992.
- 153 Ibid., pp. vii-xiv.
- 154 José María ARGUEDAS, Katatay / Temblar; Pongoq mosqoynin / El sueño del pongo, La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- 155 Ibid., p. 53.
- 156 Porfirio MENESES LAZÓN, Achikyay willaykuna; Cuentos del amanecer, Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal («Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 4), 1998.
- 157 Macedonio VILLAFÁN BRONCANO, «Apu Kolkijirca» e «Ichik kwentukuna», in: Jerónimo SANTOS, Macedonio VILLAFÁN BRONCANO, Obras premiadas. Cuento y poesía 1997, Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal («Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 2), 1998, pp. [54]-117.
- 158 El lector encontrará una valiosa presentación de la vida y la obra de Juan de Espinosa Medrano en el trabajo siguiente: J. Agustín TAMAYO RODRÍGUEZ, Estudios sobre Juan de Espinosa Medrano, «el Lunarejo». Lima: Studium, 1971 Sin embargo este estudio está hoy superado sobre varios puntos, debido a los hallazgos biográficos de Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich, publicados primero en la revista Fénix (n° 32-33) en 1982, y luego en la Revista de Indias (vol. 48, n° 182-183) en 1988.
- 159 Señalada por primera vez por Eulogio Tapia en la ocasión del Primer Congreso Internacional de Peruanistas, celebrado en 1951 en Lima (Jesús LARA, La literatura de los quechuas, op. cit., pp. 154 y 318), la influencia de Ovidio fue también advertida por Teodoro Meneses en su antología teatral (Teatro quechua colonial. Antología. Lima: Edubanco, 1983, p. 95). Barbara Jaye le dedicó el estudio siguiente: Barbara H. JAYE,

- «Ovid in the Andes: The New World Morality Play, *El Rapto de Proserpina y sueño de Endimiión*». *Comparative Drama* 28 (4). 1994-1995, pp. 510-526. *La contribución más reciente sobre el tema es de César Itier, quien procura relacionar las fuentes de Espinosa Medrano con la significación de su obra en el contexto de la evangelización del Perú: César ITIER, «Ovide et la christianisation du Pérou. Un auto sacramental mythologique quechua du XVII<sup>e</sup> siècle», in: Bernard LAVALLÉ (ed.), Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. [165]-181.*
- 160 César ITIER, «Ovide et la christianisation du Pérou...», op. cit., pp. 174-175 y nota 18.
- 161 Ibid., pp. 170-171.
- 162 Ibid., p. 174.
- 163 Esta datación es hipotética en el caso del Hijo pródigo, más segura en el caso del Robo de Proserpina, que Espinosa Medrano compuso mientras era seminarista.
- 164 Ernst W. MIDDENDORF, *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891.
- 165 César ITIER, «Ovide et la christianisation du Pérou...», op. cit., pp. 166-167.
- 166 Bruce MANNHEIM, op. cit., pp. 164-165.
- 167 Paul RIVET, *Georges de CRÉQUI-MONTFORT*, op. cit., t. 1, pp. xxv-xxvi.
- 168 Gabriel CENTENO DE OSMA, *El pobre más rico. Comedia quechua del siglo XVI [sic]*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, Instituto Superior de Lingüística y Filología (col. «Monumenta Linguae Incaicae», 2), 1938. Esta edición contiene una reproducción facsimilar del manuscrito de la pieza conservado en la Universidad de San Marcos, una transcripción de dicho manuscrito y una traducción al castellano. Las dos últimas fueron realizadas por José María Benigno Farfán y Humberto Suárez Álvarez.
- 169 Teodoro MENESES, «Ciertas reminiscencias de algunos clásicos en el monólogo de Yauri Tito del drama quechua «El pobre más rico». Contribución a la datación de esta pieza». *Sphinx (Lima)* 4 (10-11-12). 1940, p. [119].
- 170 Debidit a Ernst Middendorf, la primera edición de esta obra, con una traducción al alemán, fue publicada en el mismo volumen que *El hijo pródigo* (Ernst W. MIDDENDORF, *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891). Posteriormente, Teodoro Meneses realizó otra edición acompañada de una traducción al castellano: Teodoro L. MENESES, «El «Usca Paucar», drama religioso en quechua del siglo XVIII». *Documenta (Lima)* 2 (1). 1949-1950, pp. [1]-178.
- 171 Bruce MANNHEIM, op. cit., pp. 166-167.
- 172 César ITIER, «Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII: de la «lengua general» al «idioma del imperio de los Incas»», in: César ITIER (ed.), *Del siglo de oro al siglo de las luces. Lenguaje y sociedad en los Andes del siglo XVIII. Cuzco. Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas»* (colección «Estudios y debates regionales andinos», 89). 1995, pp. 89-111.

## LITERATURA QUECHUA

- 173 Julio CALVO PÉREZ. Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua, *Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» (colección «Monumenta linguística andina», 6), 1998.*
- 174 *Los datos relativos a los manuscritos de Ollantay y sus respectivas ediciones provienen de: Paul RIVET, Georges de CRÉQUI-MONTFORT, op. cit., t. 1, pp. xxv-xxix.*
- 175 Julio CALVO PÉREZ. op. cit., pp. 24-28.
- 176 Paul RIVET, Georges de CRÉQUI-MONTFORT. op. cit., pp. xxvi-xviii. *La localidad de Yanaoca pertenece actualmente a la provincia de Canas. departamento de Cuzco.*
- 177 *En Julio CALVO PÉREZ, op. cit., p. 19.*
- 178 Loc. cit.
- 179 Ibid., pp. 150-156.
- 180 Ibid., pp. 156-159.
- 181 *Esta afinidad se sitúa a nivel formal y consiste en la alternancia sistemática de un verso variable y del estribillo. Es por consiguiente muy distinta de la que une el llanto fúnebre con la Elegía a Atahualpa, evocada algunos renglones más abajo.*
- 182 Georges DUMÉZIL, «Deux pièces «costumbristas» qhišwa de Killku Wapak'a (Andrés Alencastre G.)», *Journal de la Société des Américanistes (Paris) 43, 1954, pp. 1-82.*
- 183 Georges DUMÉZIL, Pierre DUVIOLS, «Sumaq T'ika. La Princesse du village sans eau», *Journal de la Société des Américanistes (Paris) 63, 1974-1976, pp. [15]-198.*
- 184 Ibid., pp. 20-22.
- 185 José TAMAYO HERRERA, *Historia del indigenismo cuzqueño. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.*
- 186 César ITIER, *Le théâtre moderne en quechua à Cuzco (1885-1950). Étude et anthologie. Aix: Universidad de Provenza Aix-Marseille 1, 1990.*
- 187 *La serie lleva por título: El teatro quechua en el Cuzco. Primer tomo: Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla: Quri Ch'uspi (1915); T'ikahina (1934); Katacha (1930?). Segundo tomo: Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Sumaq T'ika de Nicanor Jara (1899); Manco II de Luis Ochoa Guevara (1921). Estas publicaciones vieron la luz en 1995 y 2000 respectivamente gracias a una coedición del Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» del Cuzco (colección «Monumenta linguística andina», 4 y 7) y del Instituto Francés de Estudios Andinos de Lima (colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 87 y 125).*
- 188 César ITIER. *El teatro quechua en el Cuzco. op. cit., t. 1, pp. 15-17 y 97-108.*
- 189 Ibid., p. 16.
- 190 César ITIER. *Le théâtre moderne..., op. cit., pp. 32-34.*

- 191 *Escena reproducida en la tesis de Itier, parte antología (ibid., pp. 299-302).*
- 192 César ITIER, *El teatro quechua en el Cuzco*, op. cit., t. 1, pp. 365-391.
- 193 *Ibid.*, p. 47.
- 194 César ITIER, *Le théâtre moderne...*, op. cit., pp. 372-381.
- 195 César ITIER, *El teatro quechua en el Cuzco*, op. cit., t. 1, pp. 54-62.
- 196 César ITIER, *Le théâtre moderne...*, op. cit., pp. 138-169.
- 197 *Ibid.*, pp. 195-205 y *El teatro quechua en el Cuzco*, op. cit., t. 1, pp. 76-81.
- 198 César ITIER, *Le théâtre moderne...* op. cit., p. 207, y *El teatro quechua en el Cuzco...* op. cit., pp. 64-67.
- 199 César ITIER, *Le théâtre moderne...* op. cit., pp. 207-208.
- 200 Clemente Hernando BALMORI (ed.), *La conquista de los Españoles y el teatro indígena americano, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1955.*
- 201 Jesús LARA (ed.), *Tragedia del fin de Atawallpa, Cochabamba. Imprenta universitaria, 1957. Durante mucho tiempo la edición de Jesús Lara fue la única disponible, si exceptuamos una reimpresión de 1989, cuyos coeditores fueron las Ediciones del Sol (Buenos Aires / Quito) y Los Amigos del Libro (Cochabamba, Bolivia), sin modificación –a no ser algunos errores nuevos– con respecto a la versión primitiva. Estimable si tenemos en cuenta su fecha, ésta adolece de varias deficiencias que los avances recientes en materia de dialectología quechua y conocimiento del ciclo de Atahualpa permiten ahora corregir. En base a una nueva lectura de la pieza, realizamos una edición crítica trilingüe (quechua / castellano / francés) que salió a finales de 2001: Jean-Philippe HUSSON (ed.), *La mort d'Ataw Wallpa ou le fin de l'Empire des Incas; tragédie anonyme en langue quechua du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle; édition critique trilingue quechua-espagnol-français [traducción, comentarios y notas de Jean-Philippe Husson; prólogo de Nathan Wachtel], Ginebra: Ed. Patiño (colección: «Littératures et cultures latino-américaines»), 2001.**
- 202 *Empleamos adrede la locución «campo incaico» ya que dicho campo nunca reviste la apariencia de una masa indígena indistinta, sino que se identifica con el clan incaico en el sentido más restrictivo de estas palabras (el soberano y sus dignatarios).*
- 203 J.[ean-Albert] VELLARD, Mildred MERINO, «Bailes folklóricos del Altiplano», *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines (París / Lima) 4, 1954, p. 118.*
- 204 Teodoro MENESES MORALES (ed.), *La muerte de Atahualpa. Drama quechua de autor anónimo. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.*
- 205 *Hay que señalar que existen también creaciones recientes entre las obras bilingües. Un ejemplo típico es la versión de Carhuamayo (departamento de Junín) a la que Luis Millones dedicó dos libros. Las referencias del primero son: Luis MILLONES, *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*, Lima: Fundación Friedrich*

- Ebert, 1988. *Las del segundo son*; Luis MILLONES, Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino. Lima: Horizonte (col. «Etnología y antropología», 4), 1992. Este autor logró recoger el testimonio del anciano que, hacia 1930, decidió escenificar la muerte de Atahualpa en su pueblo (El Inca por la Coya..., pp. 34-35).
- 206 Jesús LARA (ed.), Tragedia..., op. cit., pp. 57-59.
- 207 Nathan WACHTEL, La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole; 1530-1570. París: NRF Gallimard (colección «Bibliothèque des histoires»), 1971, pp. [65]-98.
- 208 Particularmente característico de esta falta de coherencia es el trabajo siguiente: Berta ARES QUEIJA, «Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente». Revista de Indias (Madrid) 52 (195-196), mayo-dic. 1992, pp. [231]-250. La autora presenta hasta tres hipótesis distintas sobre el nacimiento de los dramas de la muerte de Atahualpa, sin darse cuenta, al parecer, de que cada una de ellas excluye las otras: en el marco de las fiestas oficiales, en el siglo XVI (p. 248 y nota 40); en el impulso de las grandes insurrecciones indígenas, a fines del siglo XVIII (p. 247); en el seno de la corriente indigenista, intelectual y urbana, en el siglo XIX (p. 249 y nota 44).
- 209 Esta empresa desembocó en una tesis de doctorado de estado, que defendimos en enero de 1997: Jean-Philippe HUSSON, Une survivance du théâtre des Incas: le cycle dramatique de la mort d'Atawallpa, París: Universidad Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 1997.
- 210 El lector interesado encontrará una presentación más completa en el artículo siguiente: Jean-Philippe HUSSON, «Opciones metodológicas y resultados de un estudio comparativo de las versiones del ciclo de Atawallpa». Histórica (Lima) 21 (1), julio 1997, pp. 53-91.
- 211 Desgraciadamente, la falta de transcripción paleográfica dificulta este análisis. Jesús Lara tuvo acceso al manuscrito original durante sólo algunos días y en vez de efectuar una copia literal recurrió al sistema de notación adoptado poco antes por el tercer congreso indigenista.
- 212 Es importante notar sin embargo que si hubo creaciones léxicas, éstas no coinciden con las de origen catequístico a las que aludimos a propósito de los «dramas incaicos».
- 213 El texto de Manás fue recogido por Mily Ahón Olguín y Francisco Iriarte Brenner y publicado en 1985 en la siguiente obra colectiva: VI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA. Dramas coloniales en el Perú actual, Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Facultad de Ciencias Sociales, 1985, pp. 103-124.
- 214 Recogimos el texto de Huancapón, casi idéntico al de Manás –pero los dos se esclarecen mutuamente, propiciando la corrección de los numerosos errores que figuran en ellos–, durante una investigación de terreno realizada en agosto de 1995. La transcripción de dicha versión figura en nuestra tesis.
- 215 Recogido por el arqueólogo Rogger Ravines y publicado en el mismo libro que el de Manás (VI CONGRESO..., op. cit., pp. 18-39).
- 216 Wilfredo KAPSOLI, «La muerte del Rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba». Tierradentro (Lima) 3 (3), 1985, pp. 139-176.

- 217 *Al contrario de lo que afirma Jesús Lara (Jesús LARA (ed.), Tragedia... op. cit., p. 34), la versión de Chayanta no es una obra versificada.*
- 218 *Adversario de la tesis del origen común de las versiones peruanas y bolivianas. César Itier sostiene que la heterogeneidad dialectal de las primeras se remonta probablemente a la época de su elaboración y con este fin recurre a un paralelo con las oraciones en quechua de los procesos de idolatrías de la región de Cajatambo (César ITIER, «Le problème de l'origine des représentations dramatiques de la mort d'Atahuallpa dans la sierra centrale du Pérou du point de vue de la langue quechua», Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos (Lima) 28 (2), 1999, pp. 305-309). Pese a la proximidad geográfica de las dos series de textos, esta comparación es falaz. Los rezos de Cajatambo están compuestos en quechua 1 y el empleo puntual del quechua 2 responde a una intención estilística evidente, relacionada con la formación de dobles semánticos. Tal intención no existe en las versiones de la muerte del Inca, en las que los rasgos quechua 1 y quechua 2 aparecen fortuitamente. En la de Manás-Huancapón, por ejemplo, al lado de «bloques» uniformemente escritos en una u otra variedad, encontramos rasgos dialectalmente opuestos en el seno de un mismo término. Nuestra respuesta al comentario de Itier figura en el mismo número del Boletín: Jean-Philippe HUSSON, «Le multilinguisme en littérature. Réponse au commentaire de César Itier», op. cit., pp. 310-315.*
- 219 *Defendemos este planteamiento en el artículo siguiente: Jean-Philippe HUSSON, «En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del reino neo-inca de Vilcabamba», Nuevos comentarios (Lima) (6), junio 1998, pp. 50-81.*
- 220 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), La mort d'Ataw Wallpa... op. cit., p. 366. líneas 1392-1397; Jesús LARA (ed.), Tragedia..., op. cit., pp. 178-179.*
- 221 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), La mort d'Ataw Wallpa..., op. cit., pp. 256-258. líneas 75-92; Jesús LARA (ed.), Tragedia..., op. cit., pp. 66-69.*
- 222 *Para el te'ito de Manás: VI CONGRESO..., op. cit., p. 103.*
- 223 *Ana BALDOCEDA ESPINOZA, «Degollación del Inca Atawallpa en Ambar», Crónica cultural (Lima) 5 (250), 2 junio 1985, pp. iv-v.*
- 224 *Este hallazgo fue revelado en la ocasión del 50º Congreso Internacional de Americanistas (Varsovia, 10-14 julio 2000), en el simposio «Fondo autóctono y aportes europeos en las literaturas amerindias. Aspectos metodológicos y filológicos».*
- 225 *Jean-Philippe HUSSON (ed.), La mort d'Ataw Wallpa..., op. cit., p. 376. líneas 1524-1531. Jesús LARA (ed.), Tragedia..., op. cit., pp. 188-189.*
- 226 *Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, op. cit., pp. 826-837.*
- 227 *Ibid., pp. 609-612.*
- 228 *Ibid., pp. 712-724.*
- 229 *Ibid., pp. 610-611.*

## LITERATURA QUECHUA

- 230 César ITIER, «Un nuevo documento colonial escrito por indígenas en quechua general: la petición de los caciques de Uyupacha al obispo de Huamanga (hacia 1670)», *Lexis (Lima)* 16 (1), 1992, pp. 1-21.
- 231 Bruce MANNHEIM, *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press, 1991, pp. 143-144.
- 232 Gerald TAYLOR, «Un documento quechua de Huarochirí - 1607», *Revista andina (Cuzco)* 3 (1), 1985, pp. 157-185.
- 233 César ITIER, «Lengua general y comunicación escrita: Cinco cartas en quechua de Cotahuasi - 1616», *Revista andina (Cuzco)* 9 (1), 1991, pp. 65-107.
- 234 *Ibid.*, pp. 81, 82 y 97.
- 235 Paul RIVET, *Georges de CRÉQUI-MONTFORT*, op. cit., t. 1, pp. 231-288.
- 236 Perumanta hatun kamachina: Constitución política del Perú. 1993 [traducción de Andrés Chirinos Rivera. presentación de Rodolfo Cerrón-Palomino], Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, 1995.
- 237 Félix VALENCIA QUINTANILLA, *Adivinanzas y pensamientos campesinos (en quechua y castellano)*. 2a ed.: Lima: Centro Popular de Estudios Agrarios, 1983.
- 238 Gloria CÁCERES VARGAS, *Riqsinakusun (Conozcámonos)*, Lima: Kuyay, 1996.
- 239 Juan Santos ORTIZ DE VILLALBA, *Sacha pacha. Mitos, poesías, sueños y refranes de los Quichua Amazónicos*, Quito: Abya-Yala / Roma: Movimiento Laico para América Latina, 1989.
- 240 Carlos David KLEYMEYER, ¡Imashi! ¡Imashi! *Adivinanzas poéticas de los campesinos indígenas del mundo andino*. Ecuador, Perú y Bolivia, 3a ed., Quito: Abya-Yala, 1996.
- 241 Gloria CÁCERES VARGAS, op.cit., p. 50. *Quisiéramos agradecer los valiosos consejos y comentarios que la autora, actualmente profesora de quechua en el Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales (París), nos comunicó sobre el presente trabajo.*
- 242 *A quien expresamos nuestros agradecimientos por las informaciones que nos proporcionó sobre la breve pero apasionante aventura de la publicación de Cronicawan.*

## Bibliografía

ADORNO, Rolena  
1978

«Felipe Guaman Poma de Ayala: An Andean view of the Peruvian Viceroyalty, 1565-1615», *Journal de la Société des Américanistes* (París) 65, 1978, pp. [121]-143.

- 1989 *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ANCHORENA, José Dionisio  
1874 *Gramática quechua o del idioma del imperio de los Incas*. Lima: Imprenta del Estado.
- ARES QUEIJA, Berta  
1992 «Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente», *Revista de Indias* (Madrid) 52 (195-196), mayo-dic. 1992, pp. [231]-250.
- ARGUEDAS, José María  
1949 *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Ed. Huascarán.
- 1976 *Katatay / Temblar; Pongoq mosqoynin / El sueño del pongo*. La Habana: Casa de las Américas.
- ARGUEDAS, José María (ed.)  
1965 *Poesía quechua*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BALDOCEDA ESPINOZA, Ana  
1985 «Degollación del Inca Atawallpa en Ambar», *Crónica cultural* (Lima) 5 (250), 2 junio 1985, pp. iv-v.
- BALMORI, Clemente Hernando (ed.)  
1955 *La conquista de los Españoles y el teatro indígena americano*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras.
- CÁCERES ROMERO, Adolfo, SICHRA, Inge (eds.)  
1990 *Poesía quechua en Bolivia* [edición trilingüe quechua-castellano-francés]. Ginebra: Ed. Patiño.
- CÁCERES VARGAS, Gloria  
1996 *Riqsinakusun (Conozcámonos)*. Lima: Kuyay.
- CALVO PÉREZ, Julio  
1998 *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» (colección «Monumenta lingüística andina», 6).

## LITERATURA QUECHUA

CENTENO DE OSMA, Gabriel

1938 *El pobre más rico. Comedia quechua del siglo XVI [sic]*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, Instituto Superior de Lingüística y Filología (col. «Monumenta Linguæ Incaicæ», 2).

COBO, Bernabé

1964 «Historia del Nuevo Mundo», in: *Obras del P. Bernabé Cobo*. Madrid: Atlas (colección «Biblioteca de autores españoles», 91-92). 2 tomos.

CORDERO, Luis

1875 *El adiós del indio*. Cuenca: Andrés Cordero.

CRICKMAY, Lindsey

1999 «Speaking to God: Observations on the vocabulary of Andean prayer and suggestions for the reconsideration of its interpretation», pp. 151-167, in: DEDENBACH-SALAZAR SÁENZ, Sabine, CRICKMAY, Lindsey (eds.). *La lengua de la cristianización en Latinoamérica: Catequización e instrucción en lenguas amerindias / The language of christianisation in Latin America: Catechisation and instruction in Amerindian languages*. Bonn: Universität Bonn, Seminar für Völkerkunde («Bonner Amerikanistische Studien», vol. 32) / St. Andrews, Escocia: Centre for Indigenous American Studies and Exchange («Occasional papers», 29).

CHIRINOS RIVERA, Andrés, MAQUE CAPIRA, Alejo

1996 *Eros andino. Alejo Khunku willawanchik*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 16).

DÉLÉTROZ FAVRE, Alain

1993 *Huk kutis kaq kasqa. Relatos del distrito de Coaza (Carabaya-Puno)*. Sicuani: Instituto de Pastoral Andina.

DUMÉZIL, Georges

1954 «Deux pièces «costumbristas» qhishwa de Killku Warak'a (Andrés Alencastre G.)», *Journal de la Société des Américanistes* (Paris) 43, pp. 1-82.

DUMÉZIL, Georges, DUVIOLS, Pierre

1974-1976 «Sumaq T'ika. La Princesse du village sans eau», *Journal de la Société des Américanistes* (Paris) 63, 1974-1976, pp. [15]-198.

- ESCALANTE, Carmen, VALDERRAMA, Ricardo  
1997 *La doncella sacrificada. Mitos del valle del Colca*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 99).
- FARFÁN (seudónimo) [AYERBE], J.[osé] M.[aría] B.[enigno]  
1942 «Poesía folklórica quechua», *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán* 2 (12) pp. 525-628.
- GONÇALEZ HOLGUIN, Diego  
1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Historia (colección «Publicaciones del cuarto centenario»), [1a ed.: 1608].
- GOW, Rosalind, CONDORI, Bernabé  
1976 *Kay pacha*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 1).
- GRANADA, Luis de  
1945 «Memorial de la vida cristiana», pp. [203]-611, in: *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*. tomo 2, Madrid: Atlas (colección «Biblioteca de autores españoles», 8).
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe  
1936 *Nueva corónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)* [edición facsimilar de Paul Rivet]. París: Universidad de París, Instituto de Etnología (colección «Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie», 23).
- HARCOURT, Raoul y Marguerite d'  
1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.  
1925 *La musique des Incas et ses survivances*. París: Paul Geuthner. 2 tomos.
- HOWARD-MALVERDE, Rosaleen  
1981 *Dioses y diablos; tradición oral de Cañar Ecuador*. París: Association d'Ethnolinguistique Amérindienne (número especial n° 1 de *Amerindia*).

## LITERATURA QUECHUA

HUSSON, Jean-Philippe

- 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. París: L'Harmattan («Série linguistique amérindienne»).
- 1997 «Opciones metodológicas y resultados de un estudio comparativo de las versiones del ciclo de Atawallpa», *Histórica* (Lima) 21 (1), julio, pp. 53-91.
- 1997 *Une survivance du théâtre des Incas: le cycle dramatique de la mort d'Atawallpa* [tesis inédita]. París: Universidad Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. 3 tomos.
- 1998 «En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del reino neo-inca de Vilcabamba», *Nuevos comentarios* (Lima) (6), junio, pp. 50-81.
- 1998 «Le métissage à l'œuvre dans la littérature: le dévoiement des prières andines dans les chroniques indigènes», *Les langues néo-latines* (París) 92 (305), 2o semestre, pp. [83]-98.
- 1999 «Le multilinguisme en littérature. Réponse au commentaire de César Itier», *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima) 28 (2), pp. 310-315.
- 2001 *La mort d'Ataw Wallpa ou la fin de l'Empire des Incas; tragédie anonyme en langue quechua du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle; édition critique trilingue quechua – espagnol – français* [traducción, comentarios y notas de Jean-Philippe Husson; prólogo de Nathan Wachtel]. Ginebra: Ed. Patiño (colección: «Littératures et cultures latino-américaines»).

INCA GARCILASO DE LA VEGA

- 1995 *Comentarios reales de los Incas* [edición de Carlos Aranibar]. México: Fondo de Cultura Económica. 2 tomos.

ITIER, César

- 1987 «A propósito de los dos poemas en quechua de la crónica de fray Martín de Murúa», *Revista andina* (Cuzco) 5 (1), julio, pp. 211-227.
- 1990 *Le théâtre moderne en quechua à Cuzco (1885-1950). Étude et anthologie* [tesis inédita]. Aix: Universidad de Provenza Aix-Marseille 1.

- 1991 «Lengua general y comunicación escrita: Cinco cartas en quechua de Cotahuasi - 1616», *Revista andina* (Cuzco) 9 (1), julio, pp. 65-107.
- 1992 «La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo», *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima) 21 (3), pp. 1009-1051.
- 1992 «Un nuevo documento colonial escrito por indígenas en quechua general: la petición de los caciques de Uyupacha al obispo de Huamanga (hacia 1670)», *Lexis* (Lima) 16 (1), pp. 1-21.
- 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 linguistica andina», 4) / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 87).
- 1995 «Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII: de la «lengua general» al «idioma del imperio de los Incas»», pp. 89-111. in: ITIER, César (ed.). *Del siglo de oro al siglo de las luces. Lenguaje y sociedad en los Andes del siglo XVIII*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» (colección «Estudios y debates regionales andinos», 89).
- 1997 «Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti», pp. 93-100, in: BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse (ed.). *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*. París: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine («Travaux et mémoires», 63) / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 97).
- 1999 *Karu ñankunapi*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 20) / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos («Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 122).
- 1999 «Ovide et la christianisation du Pérou. Un *auto sacramental* mythologique quechua du XVII<sup>e</sup> siècle», pp. [165]-181, in: LAVALLÉ, Bernard (ed.). *Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

## LITERATURA QUECHUA

- 1999 «Le problème de l'origine des représentations dramatiques de la mort d'Atahualpa dans la sierra centrale du Pérou du point de vue de la langue quechua», *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima) 28 (2), pp. 305-309.
- 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) / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 125).
- JAYE, Barbara H.  
1994-1995 «Ovid in the Andes: The New World Morality Play, El Rapto de Proserpina y sueño de Endimión», *Comparative Drama* 28 (4), pp. 510-526.
- KAPSOLI, Wilfredo  
1985 «La muerte del Rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba», *Tierradentro* (Lima) 3 (3), pp. 139-176.
- KILKU WARAK'A (seudónimo) [ALENCASTRE GUTIÉRREZ, Andrés].  
1955 *Taki parwa*. Cuzco: Impr. Garcilaso.
- s/f. *Yawar para*. Cuzco: Ed. Garcilaso, [sin fecha].
- KLEYMEYER, Carlos David  
1996 *¡Imashi! ¡Imashi! Adivinanzas poéticas de los campesinos indígenas del mundo andino. Ecuador, Perú y Bolivia*. 3a ed., Quito: Abya-Yala.
- KUSI PAUKAR (seudónimo) [GUARDIA MAYORGA, César A.]  
1975 *Runa simi jarawi. Poesía kechwa*. 2a ed., Lima: Compofast.
- LAO-TZEU  
1979 *La Voie et sa vertu. Tao-tê-king*. París: Seuil (colección «Points Sagesses»).
- LARA, Jesús  
1947 *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica (colección «Tierra Firme», 30).

- 1969 *La literatura de los quechuas; ensayo y antología.* La Paz: Ed. Juventud.
- 1975 *Qheshwataki: Coplas quechuas.* 2a ed., Cochabamba / La Paz: Los Amigos del libro.
- LARA, Jesús (ed.)  
1957 *Tragedia del fin de Atawallpa.* Cochabamba: Ed. Universitaria.
- LIENHARD, Martin  
1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina; 1492-1988.* 3a ed., Lima: Horizonte (colección «Crítica literaria», 9).
- LIRA, Jorge Arístides  
1944 *Diccionario kkechuwa-español.* Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore.
- 1990 *Cuentos del alto Urubamba.* Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina», 7).
- LOPE DE VEGA  
1991 *El caballero de Olmedo.* Madrid: Castalia (colección «Castalia didáctica»).
- LÓPEZ-BAR ALT, Mercedes  
1987 *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino.* Madrid: Playor (colección «Biblioteca de Autores de Puerto Rico»).
- MANNHEIM, Bruce  
1990 «La cronología relativa de la lengua y literatura quechua cusqueña», *Revista andina* (Cuzco) 8 (1), julio, pp. 139-177.  
1991 *The Language of the Inka since the European Invasion.* Austin: University of Texas Press.
- MENESES LAZÓN, Porfirio  
1998 *Achikyay willaykuna; Cuentos del amanecer.* Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal (colección «Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 4).

## LITERATURA QUECHUA

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

MENESES MORALES, Teodoro L.

1940 «Ciertas reminiscencias de algunos clásicos en el monólogo de Yauri Ttito del drama quechua «El pobre más rico». Contribución a la datación de esta pieza», *Sphinx* (Lima) 4 (10-11-12), pp. [119]-123.

1949-1950 «El «Usca Paucar», drama religioso en quechua del siglo XVIII», *Documenta* (Lima) 2 (1), pp. [1]-178.

1983 *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Edubanco.

MENESES MORALES, Teodoro L. (ed.)

1957 *Apu Inqa Atahuallpaman; elegía quechua de autor cusqueño desconocido*. Lima: Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos (colección «Textos universitarios», 15).

1987 *La muerte de Atahualpa. Drama quechua de autor anónimo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MIDDENDORF, Ernst W.

1891 *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

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).

MOLINA, Cristóbal de

1989 «Relación de las fábulas y ritos de los Incas», pp. [5]-134, in: MOLINA, Cristóbal de, ALBORNOZ, Cristóbal de. *Fábulas y mitos de los Incas* [edición de Enrique Urbano y Pierre Duviols]. Madrid: Historia 16 (colección «Crónicas de América», 48).

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis

1987 *La sangre de los cerros / Urqukunapa yawarmin: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de

Estudios Sociales (serie «Cultura peruana», 1) / Mosca azul editores  
/ Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ORÉ, Luis Jerónimo de  
1992

*Symbolo Catholico Indiano* [edición facsimilar de Antonine Tibesar].  
Lima: Australis (colección «Ars Historiae»).

ORTIZ DE VILLALBA, Juan Santos  
1989

*Sacha pacha. Mitos, poesías, sueños y refranes de los Quichua  
Amazónicos*. Quito: Abya-Yala / Roma: Movimiento Laico para  
América Latina.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz  
1993

*Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* [estudio  
ethnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier]. Lima:  
Instituto Francés de Estudios Andinos (colección «Travaux de  
l'Institut Français d'Études Andines», 74) / Cuzco: Centro de  
Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» (colección  
«Archivos de historia andina», 17).

PAYNE, Johnny  
1984

*Cuentos cusqueños*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos  
«Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición oral andina»,  
5).

PÉREZ BOCANEGRA, Juan  
1631

*Ritual formulario e institución de curas*. Lima: Jerónimo de  
Contreras.

*Perumanta hatun kamachina : Constitución política del Perú. 1993* [traducción de Andrés  
Chirinos Rivera; presentación de Rodolfo Cerrón-Palomino]. Lima: Fondo Editorial del  
Congreso de la República del Perú, 1995.

RIVET, Paul, CRÉQUI-MONTFORT, Georges de  
1951-1956

*Bibliographie des langues aymará et kièua*. París: Universidad de  
París, Instituto de Etnología (colección «Travaux et mémoires de  
l'Institut d'Ethnologie», 51). 4 tomos.

RODRÍGUEZ AWERANKA, Eustaquio  
1945

«Poemas indios», *Runa soncco* (Juliaca) 11 (8), septiembre, pp. 25-26.

## LITERATURA QUECHUA

- SANTO THOMAS, Domingo de  
1994 *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Peru* [estudio y transliteración por Rodolfo Cerrón-Palomino]. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, [1a ed.: 1560].
- SANTOS, Jerónimo  
1998 «Kacharisqa pakapas / Mutismo suelto», pp. [9]-53, in: SANTOS, Jerónimo, VILLAFÁN BRONCANO, Macedonio. *Obras premiadas. Cuento y poesía 1997*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal (colección «Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 2).
- VI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA. *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Facultad de Ciencias Sociales, 1985.
- TAMAYO HERRERA, José  
1980 *Historia del indigenismo cuzqueño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- TAMAYO RODRÍGUEZ, J. Agustín  
1971 *Estudios sobre Juan de Espinosa Medrano, «el Lunarejo»*. Lima: Studium.
- TAYLOR, Gerald  
1985 «Un documento quechua de Huarochirí - 1607», *Revista andina* (Cuzco) 3 (1), julio, pp. 157-185.
- 1996 *La tradición oral quechua de Chachapoyas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 95) / Cuzco: Archivo de la Tradición Oral Quechua (colección «Monumenta quechua», 2).
- TAYLOR, Gerald (ed.)  
1999 *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. 2a ed., Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines», 116) / Banco Central de Reserva del Perú / Universidad Particular Ricardo Palma.
- TORRES RUBIO, Diego de  
1619 *Arte de la lengua quichua*. Lima: Francisco Lasso.

- TORRES RUBIO, Diego de, FIGUEREDO, Juan de  
1963 *Arte de la lengua quichua*. Cuzco: Museo e Instituto Arqueológico,  
[1a ed.: 1700].
- VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo, ESCALANTE GUTIÉRREZ, Carmen  
1977 *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cuzco: Centro de  
Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca  
de la tradición oral andina», 2).
- VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo, ESCALANTE GUTIÉRREZ, Carmen  
1992 *Nosotros los humanos; Ñuqanchik runakuna. Testimonio de los  
quechuas del siglo XX*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales  
Andinos «Bartolomé de Las Casas» («Biblioteca de la tradición  
oral andina», 12).
- VALENCIA QUINTANILLA, Félix  
1983 *Adivinanzas y pensamientos campesinos (en quechua y castellano)*.  
2a ed., Lima: Centro Popular de Estudios Agrarios.
- VALLEJO, César  
1997 *Los heraldos negros / Yana kachapurikuna. Edición bilingüe  
quechua – español. Traducción de Porfirio Meneses*. Lima:  
Universidad Nacional Federico Villarreal (colección «Biblioteca de  
cultura quechua contemporánea», 1).
- VARGAS, Teófilo  
1928 *Aires nacionales de Bolivia*. Santiago de Chile: Talleres «Casa  
amarilla».
- VELLARD, Jean-Albert, MERINO, Mildred  
1954 «Bailes folklóricos del Altiplano», *Travaux de l'Institut Français  
d'Études Andines* (París / Lima) 4, pp. [59]-132.
- VIENRICH, Adolfo  
1989 *Fábulas quechuas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario / Ed. Rikchay  
Perú («Colección de cultura andina», 1).
- VILLAFÁN BRONCANO, Macedonio  
1998 «Apu Kolkijirca» e «Ichik kwentukuna», pp. [54]-117, in:  
SANTOS, Jerónimo, VILLAFÁN BRONCANO, Macedonio.

## LITERATURA QUECHUA

*Obras premiadas. Cuento y poesía 1997.* Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal (colección «Biblioteca de cultura quechua contemporánea», 2).

WACHTEL, Nathan  
1971

*La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole; 1530-1570.* París: NRF Gallimard (colección «Bibliothèque des histoires»).

WATERS, Anna-Lou H., TÖDTER, Christa, ZAHN, Charlotte  
1998

*Yaya rukunchikunapa kwintashkakuna kwintukuna. Cuentos folklóricos de los quechua del Pastaza.* Lima: Ministerio de Educación, Instituto Lingüístico de Verano (colección «Comunidades y culturas peruanas», 28).

ZEGARRA PANIAGUA, Israel  
1976

*Poesía quechua boliviana.* Cochabamba: Ed. Canelas.