

Jean-Philippe Husson (editor)

Entre tradición e innovación

CINCO SIGLOS DE LITERATURA AMERINDIA

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



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2005

Jean-Philippe Husson. Investigador francés, actualmente profesor en la Universidad de Poitiers, Francia. Se graduó de doctor de tercer ciclo y doctor de estado en la Universidad de París III Sorbonne Nouvelle. Se ha especializado en el estudio de las sociedades indígenas de los Andes en una perspectiva multidisciplinaria que asocia Historia, Antropología, Lingüística y Crítica Literaria. Entre otros trabajos, ha publicado un libro sobre la poesía quechua en la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala (París, 1985) y una edición crítica trilingüe quechua/español/francés de la obra dramática anónima publicada en 1957 por Jesús Lara con el título «Tragedia del fin de Atawallpa» (Ginebra, 2001). También ha publicado artículos en varias revistas peruanas como la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *Historica* y *Nuevos comentarios*. Su panorama de la literatura quechua desde la conquista hasta nuestros días figura en el número 29 del *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (2002).

ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN
CINCO SIGLOS DE LITERATURA AMERINDIA

Jean-Philippe Husson (editor)

Entre tradición e innovación

CINCO SIGLOS DE LITERATURA AMERINDIA

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



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2005

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

© Jean-Philippe Husson (ed.), 2005

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

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

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

ISBN 9972-42-714-5

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

Impreso en el Perú – Printed in Peru

A Marie Sautron,
in memoriam

Índice

PRESENTACIÓN
JEAN-PHILIPPE HUSSON

II

I
LAS HUELLAS DEL PASADO PREHISPÁNICO:
TRADUCCIONES, DICCIONARIOS Y RELACIONES

«Desde que florecía como flor de huerto»: el cantar
de Inca Yupanqui en la *Suma y narración* de Juan de Betanzos

LYDIA FOSSA

27

Los principales dioses tarascos: un ensayo
de análisis etimológico en la cosmología tarasca

CRISTINA MONZÓN

49

II
LOS TEXTOS ANTIGUOS EN LENGUA ABORIGEN:
EL RETO DE LA INTERPRETACIÓN

Entre el aimara y el quechua:
la <cachiua> guamanpomiana

RODOLFO CERRÓN-PALOMINO

77

Más sobre el aymara de Guaman Poma

XAVIER ALBÓ, FÉLIX LAYME

IOI

III
OBRAS RECIENTES DE ORIGEN ANTIGUO

Dos dramas coloniales quechua-castellano sobre la prisión y
muerte del inca Atahualpa en el Perú

DARÍO CHÁVEZ DE PAZ

175

El interés del hallazgo de tres nuevos textos del drama del
inca Atahualpa desde una perspectiva comparativa

JEAN-PHILIPPE HUSSON

191

Los héroes son la excepción: la evolución de
la historiografía maya yucateca en el transcurso del tiempo

ANTJE GUNSENHEIMER

221

IV
LITERATURA AMERINDIA DE AYER Y DE HOY:
EVOLUCIÓN Y CONTINUIDAD

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

JEAN-PHILIPPE HUSSON

253

El discurso poético náhuatl de ayer y de hoy:
trayectoria continua y discontinua

MARIE SAUTRON

285

LOS AUTORES

307

Presentación

JEAN-PHILIPPE HUSSON

Durante la noche del 18 al 19 de abril de 2002, llegó repentinamente a su fin la vida de Marie Sautron-Chompre, quien participó en el simposio cuyas actas constituyen la materia del presente libro y fue autora de la hermosa contribución con la que este concluye. En homenaje a nuestra infortunada colega, hemos querido dedicar el volumen a su memoria.

La muerte le llegó cuando tenía apenas 33 años. De no haber sido así, le esperaba una brillante carrera universitaria, pues sus estudios y primeros pasos en la vida docente fueron excepcionalmente prometedores. Rechazando la facilidad de un itinerario hispanista clásico, se había lanzado al estudio de la lengua y la literatura náhuatl colonial, en el que alcanzó rápidamente un excelente nivel que le permitió realizar una primorosa tesis de doctorado y figurar entre los especialistas en este campo.

Marie hubiera podido contentarse con el México prehispánico y colonial, área vastísima y suficientemente profusa en temas de estudio como para ocupar la vida de un investigador. Pero su curiosidad intelectual la empujaba siempre hacia nuevos horizontes. Tras haber leído las obras de un poeta mexicano actual que había decidido expresarse en náhuatl, se le ocurrió que esta opción poco común merecía una exploración. La suerte quiso que escogiera la ocasión de nuestro simposio para participar al público los resultados de su estudio. De este modo, tenemos en su contribución, además de un recuerdo póstumo, el testimonio de la diversidad y originalidad de su corta carrera.

LA GÉNESIS DEL SIMPOSIO DE VARSOVIA

No creemos inútil evocar la gestación del simposio que desembocó en las presentes actas. Con tal propósito nos remontaremos a finales del año 1997. En aquella época se empezaba a preparar el Segundo Congreso Europeo de Latinoamericanistas,

cuya celebración estaba prevista para un año más tarde (septiembre de 1998) en Halle, Alemania. La institución organizadora era el CEISAL (Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina), que agrupa a los investigadores en ciencias sociales del Viejo Mundo. Con la doctora Lindsey Crickmay, profesora en la Universidad de Saint Andrews (Escocia) y destacada quechuista, quien iba a desempeñar un papel decisivo en la preparación y realización del simposio de Varsovia, decidimos aprovechar la ocasión para proponer un foro temático sobre la lengua y literatura quechua. Se nos ocurrió que el siguiente tema —«Fondo autóctono y aportes europeos en la literatura quechua. Aspectos metodológicos y filológicos»—, al plantear el problema de fondo de la dualidad de la literatura quechua y del método adecuado para identificar sus componentes, podía despertar el interés de los especialistas. Esta propuesta nos resultó tanto más oportuna cuanto que dicho tema, que supiéramos, no había sido objeto de discusiones en reuniones científicas anteriores. Tras su aprobación por el comité organizador del Congreso de Halle, a principios de 1998, dirigimos a nuestros colegas quechuistas una carta para informarles de la existencia del foro e invitarlos a participar en él.

Las respuestas fueron a la vez decepcionantes y alentadoras. La decepción vino de que, debido a la fecha del congreso y a las imposiciones inherentes a la profesión docente, solo una minoría de colegas se encontraba en condiciones de participar en el foro. Pero nos alentó el hecho de que, positivas o negativas, la gran mayoría de las propuestas manifestaban un fuerte interés por el tema sugerido, lo que nos convenció de que este respondía a una demanda efectiva. En tales circunstancias, nos pareció conveniente aplazar el proyecto hasta una ocasión ulterior. Esta, a la luz de nuestro primer intento frustrado, tenía que escogerse con discernimiento: entendimos que la elección de una reunión científica de dimensión nacional, o incluso continental, corría el riesgo de terminar en un nuevo fracaso. De acuerdo con Lindsey Crickmay, decidimos esperar hasta el 50.º Congreso Internacional de Americanistas, previsto para julio de 2000 en Varsovia.

La recepción de la primera circular del comité organizador del Congreso de Varsovia, que leímos ávidamente, nos infundió perplejidad y recelo por las condiciones que regían la selección de los temas de simposios: no solo se anunciaba una drástica reducción del número de los simposios con relación al Congreso de 1997 —la cantidad deseada se situaba entre sesenta y setenta, cuando hubo más del doble en Quito—¹ sino, además, se avisaba que el alcance panamericano, o al

1. En realidad, los simposios efectivamente celebrados en el Congreso de Varsovia llegaron a 77, según la relación de los organizadores.

menos plurinacional, de los temas propuestos sería el criterio esencial para su aceptación. Con condiciones tan restrictivas, nos resultó evidente que no podíamos seguir con nuestra idea inicial de un simposio sobre la literatura quechua, ni siquiera sobre las literaturas indígenas de los Andes; la única solución consistía en abrir el tema a todas las literaturas aborígenes de América. Así formulamos nuestra propuesta ante el comité organizador, no sin advertir que, debido a nuestra especialización lingüística —centrada en el quechua, tanto para Lindsey Crickmay como para nosotros—, la nueva orientación del simposio implicaba la presencia en el equipo coordinador de un investigador de mayor amplitud disciplinaria. Agradecemos al profesor Willem Adelaar, de la Universidad de Leiden (Países Bajos), eminente lingüista y conocedor de varias lenguas mesoamericanas y andinas, por habernos brindado su caución científica en esta etapa crucial.

En un principio, no sospechamos que la obligación de abrir el tema del simposio, en la que veíamos una mera imposición, se revelaría como una inmensa ventaja. Pero en Varsovia empezamos a tomar conciencia de que a veces textos escritos en lenguas que nunca estuvieron en contacto planteaban problemas idénticos, y esta impresión no hizo sino reforzarse a medida que avanzábamos en nuestra tarea de edición de las actas, leyendo las contribuciones y comentándolas con los autores. Entre otras observaciones, nos percatamos, por ejemplo, de que la evolución de los libros del *Chilam Balam* en Yucatán, a juzgar por el estudio de Antje Gunsenheimer, presenta asombrosas afinidades con la de las versiones dramáticas de la muerte del inca Atahualpa en el Perú y Bolivia. En ambos casos, el factor decisivo fue la acción a largo plazo de los escribas o copistas que, al introducir enmiendas sucesivas, hicieron que los textos, a partir de un origen común, entraran en un proceso de divergencia creciente.

De manera incidental, leemos en el mismo artículo de Antje Gunsenheimer que, entre las fuentes europeas que marcaron los libros del *Chilam Balam* de su impronta, desempeñaron un papel protagónico las crónicas conocidas con el nombre genérico de «repertorios de los tiempos». ¿Influencia casual? Tenemos derecho a dudarlo si nos atenemos a un trabajo reciente de la investigadora francesa Sophie Plas (1996), quien identificó en la *Chronographia o repertorio de los tiempos* del cosmógrafo sevillano Jerónimo de Chaves una de las principales fuentes del cronista indio peruano Guaman Poma de Ayala. Ello tiende a indicar —lo que, claro, habría que profundizar y explicar— que los letrados indígenas de la América colonial manifestaban una especial permeabilidad a ciertas clases de obras europeas cuya índole a veces no radica en absoluto en el empeño misionero de los españoles.

En definitiva, la opción plurilingüística que adoptamos bajo el imperio de la necesidad contribuyó ampliamente a enriquecer el simposio sin quitarle nada de

su profunda unidad. Fue la voluntad de subrayar esta doble cualidad de coherencia y riqueza la que dictó la estructuración del contenido de este libro, que en breve presentaremos. Pero antes de entregarnos a esta presentación, quisiéramos agradecer a todos los investigadores que participaron del simposio de Varsovia que nos hayan remitido la versión escrita de su ponencia o que, por una razón u otra, se hayan abstenido de hacerlo. Entre los últimos figura la doctora Lindsey Crickmay, cuyo trabajo de organización y animación fue un factor clave del éxito de la reunión y a quien, en este concepto, expresamos nuestra sincera gratitud. De la misma manera, queremos manifestar nuestro reconocimiento al profesor Willem Adelaar por haber aceptado leer las contribuciones referentes a las lenguas mesoamericanas, con lo que logró ponernos en condiciones de superar nuestra ignorancia en dichos idiomas y entablar un fructuoso intercambio con los autores.

LAS HUELLAS DEL PASADO PREHISPÁNICO: TRADUCCIONES, DICCIONARIOS Y RELACIONES

Parece una verdad de Perogrullo afirmar que no puede haber crítica literaria sin texto. Sin embargo, la audaz experiencia a la que se dedica Lydia Fossa en su contribución desmiente esta aparente evidencia. En efecto, el análisis literario presentado por dicha autora no se basa en un texto original sino en una simple huella: una traducción al castellano extraída de la *Suma y narración* de Juan de Betanzos. Por si fuera poco, no solo se desconoce el original, un breve cantar atribuido a Inca Yupanqui, sino que se ignora hasta la lengua en la que fue compuesto, aunque sospechamos que esta, como la de otro himno transcrito por el mismo cronista, fuera la llamada «lengua particular de los incas», asimilada según los autores al aimara o al puquina. ¿Cómo abordar el texto en circunstancias tan poco propicias? Para afrontar este reto, la autora recurre a tres aproximaciones sucesivas que concurren a establecer la significación profunda del cantar: primero, un análisis del contenido semántico de los morfemas léxicos y gramaticales que lo integran; segundo, un estudio de las características estilísticas, que realza la hegemonía de los rasgos típicos de la poesía andina prehispánica, especialmente la estructuración del discurso en pares de secuencias paralelas, y su corolario, la presencia de dobles semánticos o asociaciones de dos términos unidos por una estrecha afinidad de sentido; tercero, el cotejo con los testimonios de varios cronistas coloniales sobre los ritos y costumbres de los incas. La explicitación del cantar de Inca Yupanqui nos revela un texto poético de singular belleza. De las palabras del soberano se desprenden un sentido del deber y una abnegación

estoica ante la muerte; en suma, una concepción de la existencia y del poder que nos conmueve por su sobria dignidad y nos esclarece sobre la sociedad incaica en general.

Para interpretar las designaciones de los principales dioses tarascos, objeto de su contribución, Cristina Monzón tampoco disponía de textos en lengua indígena. Como en el caso anterior, sus fuentes son de origen español, y consisten aquí en una serie de obras filológicas —diccionarios y «artes» o gramáticas— sobre el p'urhépecha o tarasco, y una relación en castellano sobre la vida religiosa de las poblaciones tarascas prehispánicas, la *Relación de Michoacán*, de notable interés pero incompleta. La considerable evolución de la lengua desde el siglo XVI tiende a dificultar la reconstrucción etimológica emprendida con base en estas fuentes, por lo que hace necesario un riguroso análisis filológico. La autora lo lleva a cabo examinando metódicamente las distintas posibilidades de interpretación de cada nombre de divinidad, sin olvidar las combinaciones morfológicas toleradas o no por la lengua, lo que distingue su trabajo de los que lo precedieron. De evidente interés en el plano filológico, el estudio posee no menos valor desde el punto de vista etnohistórico, ya que los nombres de dioses, una vez explicitados, nos aclaran la cosmovisión de los tarascos, y aun desde el punto de vista literario, pues las metáforas con las que se solía designar a las divinidades («los oficiales colgados sobre la planicie», por ejemplo, para las estrellas) denotan, de parte de quienes las concibieron, una innegable sensibilidad poética. Por fin, el lector apreciará la seriedad que presidió la elaboración del aparato crítico que reúne en forma exhaustiva las variantes gráficas de los nombres de dioses y las interpretaciones suministradas por los demás autores.

LOS TEXTOS ANTIGUOS EN LENGUA ABORIGEN: EL RETO DE LA INTERPRETACIÓN

Las dos contribuciones de esta sección presentan la particularidad de haber sido escritas por investigadores que, tras manifestar su intención de participar en nuestro simposio de Varsovia, tuvieron que desistir de este proyecto, pero sin abandonar por ello la idea de colaborar en la publicación del volumen de actas. En lo que a Rodolfo Cerrón-Palomino respecta, en ausencia de presentación oral, esperábamos con tanto más impaciencia y curiosidad su trabajo escrito sobre la *qachwa* de Guaman Poma de Ayala cuanto que, en una obra de juventud sobre los poemas quechuas transcritos por el referido cronista indio peruano —nuestra tesis de doctorado de tercer ciclo, defendida en 1984 y publicada el año siguiente (Husson 1985)—, nos atrevimos a proponer una interpretación y traducción de

dicho texto de canto y baile, no sin llamar la atención del lector sobre la perfectibilidad de esta propuesta. La inclusión de semejante advertencia, que reservamos a la *qachwa* exclusivamente, se originaba en el carácter particularmente arduo de la tarea de identificación de una serie de morfemas del texto que no cuadraban en absoluto con la lengua —una variedad de quechua sureño— normalmente empleada por el cronista. Desprovisto de toda idea preconcebida —nunca fuimos adeptos del «quechuismo primitivo» acertadamente denunciado por Rodolfo Cerrón-Palomino, que ve en el quechua la lengua de base del Perú prehispánico—, pero desconociendo el aimara, atribuimos a ciertos morfemas el contenido que revisten en el quechua central, y llegamos a una interpretación que nos pareció ser la única que poseía una coherencia global. Con todo, el resultado distaba de satisfacernos por completo, ya que, para ciertas secuencias en especial abstrusas, tuvimos que echar mano de explicaciones basadas en formas anómalas o empleos lúdicos del lenguaje, justificables por la índole jocosa del canto. Aunque nuestra reconstrucción, unos veinte años después, se revela errónea a la luz del estudio de Rodolfo Cerrón-Palomino, nos es grato ver que este la juzgó suficientemente minuciosa como para sustentar en ella su refutación, entre los seis intentos de traducción o comentarios que había inspirado la *qachwa* de Guaman Poma.

Si bien, por consiguiente, no fue para nosotros una total sorpresa ver nuestra propuesta superada por otra, sí lo fue descubrir la solución en la que estriba esta última, es decir, la identificación de la lengua del canto a una variedad de quechua sureño marcada por una impronta del aimara. A este respecto, creemos necesario hacer hincapié en el amplio conocimiento de la historia y dialectología de ambas lenguas, especialmente del aimara, necesario para concebir dicha solución a priori poco probable² si tenemos en cuenta que la variedad de aimara cuyo sustrato es perceptible en la *qachwa* —el dialecto llamado «cuzqueño» que evocaremos a propósito de la contribución siguiente— no coincide con ninguna categoría contemporánea. Considerando el ejemplo alumbrador de la partícula verbal <-ma->, cuya identificación es crucial para la comprensión del texto, el hecho de que la marca de primera persona sujeto/segunda persona objeto («yo a ti») revista la forma -ma- en zonas que representan solo una pequeña minoría de los hablantes actuales del aimara —los usuarios de algunos dialectos collavinos

2. Sin embargo, debemos admitir que la hibridación lingüística quechua-aimara, además de ser una eventualidad perfectamente concebible, es una realidad atestiguada: en un trabajo ya antiguo sobre el folclor del altiplano boliviano, Jean-Albert Vellard y Mildred Merino (1954: 116-120) refieren que en las localidades de Tiahuanaco y Corocoro, en el departamento de La Paz, se daban representaciones de la muerte del Inca en una lengua mixta quechua-aimara.

periféricos—, ciertamente no orienta al estudioso hacia la elección de tal contenido semántico. Ello cuando espontáneamente se ofrece la asimilación de <-ma-> al morfema de forma idéntica que especifica la primera persona objeto en quechua central, opción además conciliable en primera instancia con el contexto. Con lo cual nos cabe felicitar a Rodolfo Cerrón-Palomino por el considerable avance que representa la explicitación de un texto de tan notoria dificultad, tal vez el más difícil de la literatura andina.

Guaman Poma de Ayala es objeto de otro reto, que encaran esta vez Xavier Albó y Félix Layme, empeñados en descifrar los cantos en lengua aimara del cronista indio. Observamos con satisfacción que, como en el caso anterior, el debate y la confrontación de ideas se revelan como los motores del progreso del saber. En efecto, los dos autores presentaron una propuesta inicial en un libro colectivo publicado en Aix-en-Provence (Albó y Layme 1993), y suscitaron una interpretación alternativa del investigador peruano Marco Ferrell (1996), a la que los primeros contestan en la presente contribución. Sin embargo, esta respuesta, más que una refutación, se propone ser una síntesis que integre los aportes de los trabajos anteriores. La dificultad de los cantos aimaras de Guaman Poma no radica, como en la *qachwa*, en una hibridación lingüística: no hay razón para pensar que sean dialectalmente heterogéneos, pero sí la hay para suponer —en todo caso por ello abogan los argumentos de los autores— que fueran recogidos en regiones distintas y que su pertenencia dialectal refleje esta diversidad de origen. Entre las variedades aimaras presentes, figura sin duda el dialecto llamado «cuzqueño» al que aludimos en la sección anterior. En la época de la conquista, este se extendía en zonas discontinuas en la actual área surperuana y desapareció en el siglo XVII sin dar lugar a obras filológicas ni, al parecer, a muestras textuales, salvo, precisamente, por las que figuran en la crónica de Guaman Poma. En ausencia de tales fuentes, Marco Ferrell había formulado la hipótesis de trabajo según la cual, siendo desde el punto de vista geográfico una variedad intermedia entre los dialectos aimaras situados al sureste —centrados en el altiplano peruano-boliviano— y los del noroeste —los dialectos centropereanos conocidos como *jacaru* y *cauqui*, en el sureste del departamento de Lima—, el aimara cuzqueño ocuparía también una posición intermedia desde el punto de vista genético, combinando en proporciones indefinidas los rasgos característicos de los unos y los otros. Albó y Layme (1993) parten de la misma hipótesis, pero asociándola con una discriminación de los textos en función de la procedencia que les atribuye el cronista. Habida cuenta de las incógnitas existentes, podemos pensar que su estudio tal vez no despeje las últimas dudas sobre los cantos aimaras de Guaman Poma. Lo que en cambio parece seguro, dado el rigor con el que está conducido, es que marcará un hito decisivo en la explicitación de dichos textos.

OBRAS RECIENTES DE ORIGEN ANTIGUO

Aunque varios de los textos estudiados en las contribuciones de las secciones anteriores pertenecen a obras descubiertas o «redescubiertas» en una época tardía —el ejemplo típico es la crónica de Guaman Poma de Ayala, hallada en 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague—, dichos textos fueron redactados en su totalidad en el siglo XVI e inicios del XVII, y desde entonces no sufrieron modificación alguna. En esto se distinguen de los de la presente sección cuyo descubrimiento, ocurrido en el siglo XIX o XX, es poco posterior a su redacción, pero que, por la heterogeneidad que los marca y los vestigios de épocas remotas que ostentan, resultan ser los productos de una evolución plurisecular hecha de mutaciones sucesivas. Representativos de este caso son los dramas de la prisión y muerte del inca Atahualpa (Perú y Bolivia) y los libros del *Chilam Balam* (Yucatán, México), objeto de los trabajos de Darío Chávez de Paz y Antje Gunsenheimer respectivamente. Los procesos que dieron lugar a los dos conjuntos de obras presentan estrechas semejanzas, como ya lo subrayamos cuando notamos los papeles homólogos desempeñados por los ensayadores de las escenificaciones de la muerte del Inca y los escribas guardianes de los libros del *Chilam Balam*. De ahí la idea de que el mismo método pueda guiar el difícil pero apasionante viaje por el tiempo necesario en ambos casos para remontarse hasta los orígenes de la tradición; y también, considerando la multiplicidad de las versiones disponibles, tanto del drama de Atahualpa como del *Chilam Balam*, de que dicho método privilegiará el análisis comparativo. En cuanto al resultado, observamos que los dos autores concuerdan en imputar a los textos que estudian un origen colonial, pero también raíces prehispánicas, representadas por el teatro autóctono andino, en un caso, y las inscripciones jeroglíficas mayas, en el otro.

En su contribución, Darío Chávez, tras presentar un panorama de los antecedentes prehispánicos y coloniales de las representaciones de la prisión y muerte del Inca, nos da la noticia de un hallazgo suyo de considerable alcance: la exhumación de tres nuevos textos peruanos del drama de Atahualpa, los tres bilingües quechua-castellano, con una descripción de ellos e informaciones sobre las circunstancias en las que fueron recogidos. Resulta que dos de estos textos son variantes de la versión oriunda de Pomabamba, en el noreste del departamento de Áncash, que había sido publicada por Wilfredo Kapsoli (1985). En cuanto al tercero, es una variante de la versión publicada por Teodoro Meneses (1987) sin otra mención de procedencia que la provincia de Pallasca, en el norte del mismo departamento. De las precisiones proporcionadas por el descubridor se desprende que dicha versión es oriunda de la localidad de Llapo.

Al concluir su ponencia en Varsovia, y sin que le pidiéramos nada, Darío Chávez nos entregó tres documentos. Cada uno de ellos correspondía a un texto de la muerte del Inca y contenía una fotocopia del original manuscrito o mecanografiado, una transcripción y una traducción al castellano de los parlamentos en quechua. Se entiende mejor la importancia de este obsequio si se considera que el primer drama de Atahualpa conocido, el de Oruro (Bolivia), fue recogido en 1942 y publicado en 1955 por el investigador argentino Clemente Hernando Balmori, y que, en el medio siglo transcurrido hasta la fecha, las versiones publicadas no pasan de una quincena, aun teniendo en cuenta las que no son sino variantes de una misma obra.³ Aparte de ello, el valor de los textos tiene que ser evaluado en relación con la perspectiva comparatista a la que ya aludimos. A este respecto, si bien la comparación textual de varios dramas es procedente para acercarse a su origen común, la de las distintas variantes de un mismo drama no lo es menos para conseguir una versión aprovechable. El hecho de que los textos suelen estar plagados de errores de toda clase no debe sorprendernos; no radica en la incompetencia de los editores sino, fundamentalmente, en el arcaísmo y la heterogeneidad dialectal de los manuscritos que estos recogieron. Con el tiempo, estos vestigios de la génesis de la tradición pasaron a ser causas de incompreensión de los copistas. Sin embargo, el cotejo de diversas variantes que se esclarecen entre sí permite detectar las equivocaciones y, hasta cierto punto, corregirlas. Ahora bien: desde el punto de vista que acabamos de precisar, los textos recogidos por Darío Chávez, especialmente el de don Juan Vergaray Runtuerto, de Pomabamba, resultan de sumo interés.

Habida cuenta de este interés, hemos juzgado conveniente ilustrar la contribución de Darío Chávez con un complemento nuestro en el que daríamos al lector algunas muestras específicas de su hallazgo y una idea de cómo el análisis comparativo de las secuencias homólogas permite, a la vez, obtener versiones más fiables del drama de la muerte del Inca y progresar en la resolución de la cuestión de los vínculos que las unen.

Otra comparación textual, cuyo notable valor estriba en una metodología perfeccionada y en la combinación de los múltiples recursos que ofrecen la lingüística, el análisis literario, la historia, la antropología y hasta la arqueología, es la que emprende Antje Gunsenheimer en su contribución sobre las obras tradicionales en maya yucateco que se conocen con el nombre de «libros del *Chilam Balam*». Más precisamente, la autora decidió interesarse por uno de los componentes de

3. Este es el caso de los textos de las localidades de Manás, Huancapón, Gorgor y Ambar, en el norte del departamento de Lima.

estas obras polifacéticas, esto es, las «crónicas», que se presentan en forma de lista de acontecimientos históricos ordenados según la sucesión de las unidades temporales llamadas *k'atun*, características del calendario maya. En dicha categoría entran cinco textos cuyo contenido muestra afinidades tales que no dejan lugar a dudas acerca de su origen común. Este, previa segmentación de los textos en secuencias homólogas, da pie a un fructuoso análisis comparativo basado en criterios de diversas índoles: temas abordados, visión de los protagonistas, sistema cronológico empleado, características sintácticas, narrativas y estilísticas. Tras haber evidenciado un contraste entre la presentación de la historia precolonial de Yucatán y la de su historia colonial, significativo de la ruptura engendrada por la conquista en la historiografía maya, la autora enfoca exclusivamente la historia precolonial y se dedica a una nueva comparación, esta vez entre las crónicas y las inscripciones jeroglíficas mayas. Se desprende de ella que no escasean las semejanzas en lo que a la gramática y el estilo literario respecta, siendo así que los temas tratados resultan muy disímiles, lo que induce a imputar al componente precolonial de las crónicas, primero, una vinculación con los códices jeroglíficos y la tradición oral autóctona; y, segundo, una transformación operada conscientemente en determinada etapa de la evolución de los libros del *Chilam Balam*. Un tercer estudio comparativo pone a la autora en condiciones de situar dicha segunda ruptura historiográfica a finales de la época colonial y atribuirla al surgimiento de una identidad, no ya tribal sino maya-yucateca.

LITERATURA AMERINDIA DE AYER Y DE HOY: EVOLUCIÓN Y CONTINUIDAD

El punto de partida de nuestra ponencia de Varsovia fue la curiosidad que, desde hacía mucho tiempo, nos inspiraban ciertas obras en quechua que no pueden relacionarse con una tradición autóctona, como los distintos géneros —yaravíes, huainos— enraizados en el arte lírico prehispánico, pero tampoco con una corriente literaria de origen europeo, como los autos sacramentales y comedias coloniales. Faltos de términos adecuados para designar las obras de este tipo, precisamente porque son inclasificables, nos resolvimos a denominarlas «híbridas», para referirnos a una propiedad importante —la coexistencia de rasgos de orígenes distintos— aunque no fundamental y, además, presente en grado variable en la cuasi totalidad de la producción literaria en quechua.

¿En qué pueden interesarnos las obras híbridas así definidas? Llamamos primero nuestra atención porque, situándose al margen de las categorías literarias habituales, no pueden haber nacido sino de una creación consciente, lo que plantea el

problema de los móviles que la inspiraron; segundo, porque esta acción voluntaria de creación se tradujo en escoger una serie de rasgos, unos de origen indígena, otros de origen español, capaces de fundirse en una totalidad llamada obra literaria. ¿Cómo se reparten los rasgos autóctonos e hispanos en la forma y el contenido de las obras? ¿Sobre la base de qué criterios fueron escogidos? ¿Dichos criterios se mantuvieron estables en el tiempo o, por el contrario, siguieron una evolución? Estas eran las preguntas que nos parecían suscitar las obras híbridas.

Los ejemplos que evocamos en nuestro trabajo tienden a evidenciar una oposición, respecto de la actitud de los autores de obras híbridas, entre las épocas colonial y contemporánea. En la primera, los autores no dudaban en adoptar las reglas formales, métricas esencialmente, de los géneros españoles, a la par que sus composiciones mantenían una notoria continuidad temática con la tradición indígena. En la última, por el contrario, mientras que por obvias razones la expresión de temas vinculados con el pasado prehispánico se ha vuelto casi impracticable, se observa un sorprendente apego por los cánones formales de origen prehispánico, particularmente la estructuración del discurso en pares de enunciados paralelos.

Tal conclusión no está desmentida por la novedosa contribución que Marie Sautron-Chompre dedicó a la obra de *José Antonio Xokoyotsij* —seudónimo de Natalio Hernández Hernández—, poeta mexicano contemporáneo de expresión náhuatl. El pormenorizado estudio de nuestra difunta colega pone de relieve la presencia en el arte poético de *Xokoyotsij* de los rasgos distintivos de la poesía náhuatl prehispánica, especialmente los de índole estilística como el uso del paralelismo (serie de secuencias dotadas de significados vecinos y de la misma estructura sintáctica), del difrasismo (par de términos cuya asociación posee un valor metafórico), y de imágenes poéticas de empleo corriente en el México antiguo. Desde el punto de vista temático, aparte de la evocación de los conceptos clave de la cosmogonía y de la religión azteca, se observa a veces una sucesión de pasajes alternativamente marcados por la tristeza y la alegría, y otras veces una interrogación metafísica sobre el destino del ser después de la muerte, que son dos procedimientos típicos de la poesía náhuatl precolombina.

La omnipresencia de estas reminiscencias antiguas plantea el problema de su transmisión al poeta. Este, teóricamente, podría haberlas conocido por el cauce de la tradición oral náhuatl, que, según nos indica la autora, sigue teniendo un componente poético.⁴ Pero es mucho más probable que recurriera en forma preponderante a las fuentes escritas coloniales, en un esfuerzo consciente por

4. Esta precisión está dada en la nota 5 de la contribución de Marie Sautron.

reanudar lazos con la poesía de los aztecas. El carácter voluntario de la presencia de lo prehispánico en su obra, subrayado por Marie Sautron, aboga por esta segunda eventualidad.

Con todo, *Xokoyotsij* no es un imitador nostálgico de un arte poético muerto. En la última parte de su contribución, la autora presenta otra faceta de su personalidad, y lo describe como un poeta comprometido que asume el papel de portavoz de los indígenas y se empeña en defender la identidad de estos. La fórmula «trayectoria continua y discontinua», que figura en el título del trabajo, es reveladora de la dualidad de su poesía: como los autores actuales de obras «híbridas» en quechua, *Xokoyotsij* utiliza procedimientos formales prehispánicos para expresar ideas relacionadas con el mundo contemporáneo.

En nuestro propio estudio, concluimos que la noción de fidelidad rige la actividad literaria de los autores de obras híbridas. Creemos, en efecto, que en dicha noción tenemos la explicación de la sorprendente mutación que señalamos más arriba entre las épocas colonial y contemporánea: para los autores coloniales, ser fiel a la tradición consistía, esencialmente, en defender conceptos y valores específicos, y la única forma de conferirles cierto reconocimiento era la adopción de las reglas formales de las letras españolas; en el mundo contemporáneo, en cambio, en el que la homogeneización cultural y social implica la expresión de preocupaciones generales, la fidelidad a la tradición pasa por el respeto de la forma.

La misma idea de fidelidad nos parece que se desprende de la evocación por Marie Sautron de la figura de *Xokoyotsij*: una vez más, constatamos la profunda unidad de los estudios sobre las literaturas amerindias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBÓ, Xavier y Félix LAYME

1993 «Los textos aymaras de Waman Puma». En Pierre Duviols (ed.). *Religion des Andes et langues indigènes. Équateur-Pérou-Bolivie avant et après la conquête espagnole*. Actas del III Coloquio de Estudios Andinos, Aix-en-Provence, Francia, 1989. Aix-en-Provence: Université de Provence, pp. 13-42.

FERRELL, Marco

1996 «Textos aimaras en Guaman Poma». *Revista Andina*, n.º 14 (2), pp. 413-455. Cuzco: Centro Bartolomé de Las Casas.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

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

HUSSON, Jean-Philippe

1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Poma de Ayala*. París: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne).

KAPSOLI, Wilfredo

1985 «La muerte del Rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba». *Tierradentro*, n.º 3 (3), pp. 139-176. Lima.

MENESES MORALES, Teodoro (ed.)

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

PLAS, Sophie

1996 «Une source européenne de la *Nueva corónica y buen gobierno* [sic] de Guaman Poma». *Journal de la Société des Américanistes*, n.º 82, pp. 97-116. París.

VELLARD, Jean-Albert y Mildred MERINO

1954 «Bailes folklóricos del Altiplano». *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines*, n.º 4, pp. 59-132. París/Lima.

I

LAS HUELLAS DEL PASADO PREHISPÁNICO: TRADUCCIONES, DICCIONARIOS Y RELACIONES

«Desde que florecía como flor de huerto»: el cantar de Inca Yupanqui en la *Suma y narración* de Juan de Betanzos

LYDIA FOSSA

En el siglo XVI, tanto en España como en el resto de Europa, y vemos que también entre los españoles de América, la palabra oral y la escrita no pertenecían a ámbitos tan diferenciados como lo hacen hoy.¹ La palabra escrita era más para ser leída en voz alta ante grupos de oyentes que para leerse individualmente, en silencio. Esto se deduce de los ámbitos en los que se usaba con mayor intensidad la escritura: la corte (para informar, ordenar, comunicar), el foro judicial (para declarar, decir, testimoniar, sentenciar, dictaminar); y la universidad (para dictar, copiar, leer en voz alta, recusar), entre otros. Es en estos lugares donde más se lee en voz alta, y la lectura constituye allí una actividad más bien social, comunitaria. Se puede afirmar, pues, que en el siglo XVI en Europa se escribía para realizar actividades orales con la escritura.² Los textos escritos se «componían» con la oralidad final en mente; por ello, es posible encontrar en esos escritos formas y estructuras «oralizantes» (Jákfalvi-Leiva 1993). Lo original del trabajo de Betanzos y el de otros españoles que escriben tempranamente sobre los Andes es que incorporan las voces y los decires indígenas en sus «textos oralizantes». En sus narraciones optan por recurrir a los testimonios, lo que les permite presentar interesantes efectos de oralidad.

-
1. «L'écriture n'est jamais tout à fait autonome, surtout quand elle note la langue vulgaire» (Zumthor 1985: 837).
 2. «Selon les lieux, les époques, les personnes impliquées, le texte relève tantôt d'une oralité fonctionnant en zone d'écriture, tantôt (et ce fut sans doute la règle aux XII^e et XIII^e siècles) d'une écriture fonctionnant en oralité» (Zumthor 1987: 109).

La combinación de modos de registro y representación europeos y de voces nativas (también españolas, pero en menor número) hace del experimento escritural del siglo XVI en América una forma literaria en la que coexisten una gran variedad de géneros. Los escritores, como Juan de Betanzos y Pedro de Cieza de León, que recogieron su material textual en los Andes en la década de 1540 a 1550 con la intención de producir una historia de los hechos narrados, fueron incorporándole otras narrativas que identificaron como de índole histórica, aunque pertenecieran a otros géneros. Los cantares son un ejemplo de estos subtextos. Betanzos los incluyó en su relato porque se percató de que el contenido de varios tipos de cantares es de naturaleza histórica. Esas historias tienen el formato (lírico-poético) y un código (oral-musical) de la loa que le fue fácil interpretar y comprender por sus similitudes con similares expresiones europeas.

Betanzos nos indica cuál es el objetivo de componer y entonar estos cantares: «para que de aquella manera hubiese memoria dellos e sus antigüedad» (1987 [1551]: 86) y la finalidad de transmitir «los lores de los hechos de cada un destos señores» (1987 [1551]: 86). Por su parte, Cieza, siempre tan interesado en hacer conocer la historia, afirma: «y asi por boca de unos lo savian otros de tal manera que oy dia entre ellos quantan lo que paso a quinientos años como si no ovieran diez» (1985 [1550]: 28). El objetivo de conservación histórica queda claro para Cieza: «Como estos yndios no tienen letras no quantan sus cosas sino por la memoria que dellas queda de hedad en hedad y por sus cantares y quipos [...]» (1985 [1550]: 150). En realidad, Cieza nos ofrece dos objetivos conjuntos: el entretenimiento y la transmisión de los hechos históricos: «[...] sus cantares o romances que viniendo a proposito se cantasen para que por ellos se animase la jente con los oyr y entendiesen lo pasado en otros tienpos sin lo ynorar por entero» (1985 [1550]: 28).

He podido identificar seis tipos de cantares a partir de las informaciones de Cieza y de Betanzos. Juan de Betanzos es uno de los primeros³ en describir dos de ellos: los de conmemoración y loa de los gobernantes fallecidos, y los de triunfo.⁴ Parece ser que falta mucho por descubrir, pues como lo expresa Cieza (1985

3. Aunque Betanzos declara en su texto que lo escribió en 1551, su último capítulo describe su participación en la comitiva que fue a entrevistarse con Sayri Túpac, hecho que ocurrió en 1557. Quien llevó su manuscrito a España fue Lope García de Castro, que hizo entrega de él en 1574, según una nota marginal en el manuscrito de *El Escorial* (véase el comentario de Martín Rubio en Betanzos 1987: xvi). El gobernador Lope García de Castro ejerció funciones en el Perú entre 1564 y 1569; por lo tanto, Betanzos debe de haber terminado su texto entre 1557 y 1569.

4. De estos últimos tenemos varios ejemplos:

[1550]: 28): «para cada negocio tenían ordenados sus cantares o romances». Estos seis tipos pertenecen a tres géneros:⁵ *haylli*, *harawi* y *waqaylli*. Resulta difícil, en este momento, establecer los géneros de los cantares por la variada y diversa información con que se cuenta. Estudios en dialectología del quechua, del puquina y del aimara nos darán más luces sobre el asunto.

Tipos de cantar	Género
De triunfo Guerra o amenaza	<i>Haylli</i> ⁶
Al fallecer un gobernante De rememoración De origen	<i>Harawi</i> ⁷
De sacrificio De agradecimiento	<i>Waqaylli</i> ⁸

[...] y luego fueron traídos allí ciertos atambores e luego los señores del Cuzco que allí eran se pusieron sus vestidos y plumajes bien así como cuando en aquella provincia entraron peleando con los Soras y siendo allí todos juntos teniendo en medio de sí los tales prisioneros vestidos en la manera ya dicha comenzaron su cantar e fiesta la cual duro un mes [...]. (Betanzos 1987 [1551]: 93-94).

La ocasión, ahora de júbilo, contrasta con la tristeza de los cantares de rememoración. Este júbilo se traslada al ropaje y a los adornos. Además de expresar la alegría del triunfo, este tipo de cantar tiene también contenido histórico, ya que relata los hechos de conquista de unos pueblos por otros y explica la anexión de diferentes territorios y grupos étnicos a la federación incaica.

5. En su capítulo titulado «La poesía lírica», Jesús Lara presenta más géneros: *jaylli*, *arawi*, *wawaki*, *taki*, *wayñu*, *qhashwa*, *aranway* y *wanka* (Lara 1947: 68-92).
6. «*Hayllini*, triumphar de los enemigos.
Hayllini, cantar de triumpho.
Hayllini, cantar assi quando barbechan, o en fiestas particulares.
Haylli, este canto» (Anónimo 1951 [1586]: 43).
7. «*Harawi* o *yuyaycucuna* o *huaynaricuna ttaqui*. Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantares devotos y espirituales» (González Holguín 1989 [1608]: 152).
«*Yuyani*. Acordarse, pensar y tener cuidado de algo, o tener cargo del» (González Holguín 1989: 372).
«*Huaynaricuni*, o, *soncco* y *huaynaricun*. Acordarse con desseo y affición de lo que ama, o suspirar por ello» (González Holguín 1989: 194).
8. «[...] un cantar llamado *waqaylli*, por el cual las poblaciones incaicas suplicaban a su divinidad tutelar que les dispensase la lluvia [...]» (Husson 2000: 130, refiriéndose a las versiones de este cantar presentes en la crónica de Guamán Poma).

En este trabajo me voy a concentrar en los tipos de *harawi* cuyo contenido fue reconocido como histórico por los españoles. Estos cantares se entonaban en ceremonias en las que participaban los gobernantes fallecidos que habían sido embalsamados. Sus cuerpos estaban colocados en cuclillas sobre soportes de paja o barro y envueltos en finísimas telas. También se sabe que estos cuerpos tenían un áter ego o *wawqi*, que podía ser una piedra u otro objeto, y que los representaba. Para los indígenas, estos cuerpos eran sagrados; para los españoles, «bultos». Cada «bulto» tenía su cantar, patrimonio histórico-biográfico de cada uno de los «linajes» nativos:

[...] mando e señalo que tuviesen cada uno de estos [bultos] un mayordomo de los tales sirvientes [...] que ansi mismo mando a estos mayordomos e a cada uno por si que luego hiciesen cantares los cuales cantasen estas mamaconas y yanacomas con los lores de los hechos de cada uno destos señores en sus días [...]. (Betanzos 1987 [1551]: 86)

Esos cantares relatan la información de los incas y coyas antiguos que al escritor le interesa registrar. Las fuentes consultadas no mencionan específicamente que se haya compuesto cantares para las coyas, pero sí tenemos información de que hacían «bultos» de ellas una vez fallecidas: «[...] y despues de sus días [de Mama Ocllo, madre de Guaynacapac] que le hiciesen bulto de oro y que le hiciesen la fiesta de Purocaya [...]» (Betanzos 1987 [1551]: 177). Estos bultos femeninos también participaban en rituales establecidos. Mama Ocllo, por ejemplo, tenía su propia «casa», donde sabemos que se celebraban varias de las ceremonias en las que se interpretaba el cantar. Según Betanzos: «Hicieron un bulto desta Mama Ocllo y pusieronlo en su casa y pintaron una luna en el lugar do estaba la cual queria decir que aquella señora iba a do el sol estaba su padre y que era otra luna y a ella semejante [...]» (Betanzos 1987 [1551]: 190). En su *Tratado y averiguación*, Polo de Ondegardo⁹ se refiere también a los cantares que se entonaban en honor de los fallecidos, hombres y mujeres:

3.- Usan tambien quando entierran sus defunctos los Indios ponerles plata en la boca en las manos en los senos o en otra parte y vestirles ropas nuevas y ponerles otras dobladas dentro de la mortaja y tambien chuspas y calçados y tocados para

9. Teodoro Hampe Martínez (1985-1986: 84) demostró que el cronista hoy comúnmente llamado Juan Polo de Ondegardo era descendiente de italianos, que su verdadero nombre era Polo (Juan es un añadido posterior) y su apellido Ondegardo, según se desprende de todos los documentos firmados por él o que lo mencionan en el siglo XVI.

que esto les sirva en la otra vida y en las endechas¹⁰ que les dizen refieren cosas de sus antepasados del tiempo de su infidelidad. (Polo de Ondegardo 1906 [1585]: 196)

Este autor nos da más datos acerca de a quiénes convertían en «bultos»: «Embalsamavan los cuerpos muertos destos Ingas y de las mugeres de modo que duravan dozientos años y mas enteros» (Polo de Ondegardo 1906 [1585]: 209). Además, nombra a varias de las mujeres a quienes se les rendía culto en ubicaciones específicas a lo largo de los ceques (*siqi*) que salían del Cuzco. Entre ellas, sobresale Mama Ocllo:

La tercera *Guaca* [del tercer *ceque* del camino de Chinchaysuyo que se decia *Collana*] era otra fuente llamada *Ticicocha* [...]. Fue esta fuente de la *Coya* o Reina *Mama Ocllo*, en la cual se hacian muy grandes y ordinarios sacrificios, especialmente cuando querian pedir algo a la dicha *Mama Ocllo*, que fue la mujer mas venerada que hubo entre estos indios. (Polo de Ondegardo 1917: 6)

Como queda expuesto, incas y coyas, una vez embalsamados, eran objeto de diversos homenajes en ceremonias en las que se entonaban cantares de cada uno de ellos. En fiestas y celebraciones, las mamaconas y yanaconas de la «generación» o «linaje» del bulto lo seguían entonando.

En el capítulo XXX, páginas 141-143, Betanzos nos informa de los orígenes de los cantares de conmemoración fúnebre, a partir de los ritos que inventa Inca Yupanqui un poco antes de morir. Como parte de ese ritual tenemos un cantar que se debe entonar una vez que tanto el Inca como las personas que vayan a morir con él hayan sido enterrados o embalsamados y guardados. Se hacía entonces una ceremonia en la plaza del Cuzco para llorar: «[...] y llorando dijese en alta voz sus hechos famosos que el habia hecho ansi en hacer la ciudad como en sujetar y adquirir tierras y provincias a su dominio como en la orden que tuvo en regir y mandar en bien de su ciudad como en todo lo demas en toda la tierra [...]» (Betanzos 1987 [1551]: 142). Según Betanzos, las dos consecuencias principales que tuvo la ordenanza del Inca con respecto a la elaboración de cantares fueron: «[...] y desta manera hizo este señor en esto dos cosas la una que hizo que sus pasados fuesen tenidos y acatados por dioses e que hubiese memoria dellos lo cual

10. «*endecha*. Canción triste o de lamento. 2. Combinación métrica que se emplea repetida en composiciones de asunto luctuoso por lo común, y consta de cuatro versos de seis o siete sílabas, generalmente asonantados.

endechar. Cantar endechas, especialmente en loor de los difuntos; honrar su memoria en los funerales. 2. Afligirse, entristecerse, lamentarse» (Real Academia Española 1992: 585).

hizo porque entendía que lo mismo se haría del después de sus días» (Betanzos 1987 [1551]: 86).

Cieza es muy explícito en cuanto a los procesos que se seguían en la elaboración de cada cantar:

[...] entre los mas ancianos del pueblo se tratava sobre que tal habia sido la vida y costumbres de su rey ya muerto y que avia aprovechado a la republica o que batallas avia vencido que dado se oviesen contra los enemigos y tratadas estas cosas entre ellos y otras que no entendemos por entero se determinava si el rey difunto avia sido tan venturoso que del quedase loable fama para que por sus valentias y buen gobierno mereciese que para sienpre quedase entre ellos; mandavan llamar los grandes quiposcamayos donde la cuenta se feneçia y savian dar razon de las cosas que sucedido avian en el reyno para questos la comunicasen con otros que entre ellos siendo escojidos por mas retoricos y abundantes de palabras saben contar por buena orden cada cosa de lo pasado como entre nosotros se quentan por romances y villancicos y estos en ninguna otra cosa entienden que en aprender y saberlos componer en su lengua [...]. (Cieza 1985 [1550]: 27)

Primero eran los ancianos quienes evaluaban al «rey» fallecido. Si llegaban a la conclusión de que se requería un himno de loa, se les pedía la información histórica a los *kipukamayuc*. Estos datos pasaban a manos de los poetas para que compusieran los versos que se cantarían en su oportunidad acompañados de música. Se obtiene así un discurso en el que se ha combinado información de *kipu* y elaboración poética para ser interpretado en ceremonias públicas, como parte de un ritual específico. Betanzos nos informa que, según órdenes de Inca Yupanqui: «los cuales cantares ordinariamente todo tiempo que fiestas hubiese cantasen cada servicio de aquellos por su orden y concierto [...]» (Betanzos 1987 [1551]: 86).

Cieza detalla la habilidad requerida de los compositores:

[...] para questos [los *kipukamayuc*] la comunicasen con otros que entre ellos, siendo escojidos por mas retoricos y abundantes de palabras, saben contar con buena orden cada cosa de lo pasado como entre nosotros se quentan por romances y villancicos y estos en ninguna otra cosa entienden que en aprender y saberlos componer en su lengua [...]. (Cieza 1985 [1550]: 27)

Este autor destaca el uso elaborado de la lengua que se requería para la composición y el amplio vocabulario que era necesario conocer y manejar de manera artística y elegante. Su descripción también indica que los poetas y compositores eran «profesionales», que se dedicaban exclusivamente a esta labor y que eran «los mas sabios dellos» (Cieza 1985 [1550]: 30). Cieza dice que en sus cantares contaban historias «con horden galana» (1985 [1550]: 27) en las que destacaban el valor

estético que se asignaba a las combinaciones léxicas en los versos y a la secuencia de los versos en las estrofas. Polo de Ondegardo (1906 [1585]: 196) califica de «endechas» a estos cantares, y resalta su carácter poético.

Hasta aquí, el cantar ha pasado por cuatro códigos: el registro en *khipu*, la composición verbal, la composición musical y la expresión oral de esa composición. En cada paso de un código a otro se da, necesariamente, un proceso de adecuación al medio particular que lo acoge. Si estos cambios de un medio a otro implican pérdida de contenidos específicos, esas pérdidas pueden recuperarse mediante algún recurso que el medio receptor ofrezca. Así, estamos ante una serie de transcodificaciones que recurren a la compensación para balancear cualquier pérdida de significados. Esto es así porque los cambios de código se dan dentro de una misma cultura, una misma lengua o familia lingüística y obedecen a un mismo objetivo: el discurso cambia de medio pero no de finalidad. Aunque los diversos registros puedan cumplir funciones diferentes —como conservar la memoria de los hechos históricos, llegar hasta los dioses, agradar al oído, la vista y el entendimiento, conmemorar hazañas—, satisfacen, a su vez, el objetivo particular de cada tipo de cantar.

Los recopiladores españoles requieren de una versión oral de ese cantar, no necesariamente cantada, para acceder a la información allí contenida. Si comprenden la lengua,¹¹ no habrá necesidad de traducción; pero si no lo hacen, la traducción implicará un cambio sustancial en el código: cambia el sistema de coordenadas culturales que exige la comprensión cabal del texto por otra audiencia. El paso de un discurso de una cultura a otra es más drástico que un cambio de códigos intracultural. En la nueva situación cultural, el discurso se aparta de su contexto y, por ende, pierde gran parte de las significaciones culturales que ese contexto específico establecía y enriquecía. Además, los esfuerzos de adaptación son mayores, ya que la audiencia es otra. Parte de este proceso de adaptación es la simplificación y hasta la banalización del discurso que, al ser separado de toda su red de significaciones culturales y tomado como un objeto cultural aislado, pierde todo sentido, trascendencia y funcionalidad sistémica. Asimismo, resulta necesario recordar que en un contexto colonial es improbable que el colonizado ofreciera voluntariamente información histórica/ritual/sagrada; hay mayores probabilidades de que, en la relación de verticalidad que lo caracterizaba, los españoles exigieran esa información de los indígenas.

11. Es probable que se trate de la llamada «lengua particular de los incas», como el cantar de los Soras también transcrito por Betanzos. La identificación de esta lengua ha sido objeto de tres trabajos: Szemiński (1990), Torero (1994) y Cerrón-Palomino (1998). El primero y el tercero concluyeron que era el puquina; el segundo, que era el aimara.

Una vez que este discurso está en castellano oral, debe ser conservado en el castellano escrito, continuando con la serie de pasos de un código a otro que le exige la cultura apropiadora del discurso. La audiencia sigue variando, ampliándose a quienes puedan leer o a quienes escuchen la lectura del texto. Como estos cambios se dan dentro de una misma cultura, la dominante, ya no hay importantes alteraciones de contenidos. El discurso ha dejado atrás todo el bagaje significativo que su propio contexto cultural le otorgaba, es decir, sus referencias sémicas, reforzando, ampliando significados, dando lugar a asociaciones tanto connotativas como denotativas.

Hay que dar cuenta de otro tipo de pérdida grave: la extracción del cantar del ritual en que se entonaba —las celebraciones contaban con la presencia de los fallecidos— y su consiguiente desacralización. Estas ceremonias tenían un complejo ritual que incluía ofrendas, libaciones, comidas, danza y canto. Aunque los colonizadores no comprendían la cosmovisión que inspiraba este culto a los ancestros —nosotros tampoco la conocemos bien—, sí percibían la marcada connotación sacra de las ceremonias y luego se apresuraron a prohibirlas y a perseguir a quienes las practicaban. De acuerdo con Cavero, citado por Hurtado de Mendoza, «[...] la iglesia concedía permiso a los indios para la celebración de sus fiestas sólo si éstas no caían en el vicio idolátrico de entonar himnos» (Hurtado de Mendoza 1994: 42). Cuando se traslada el cantar a la cultura europea se le desnuda de su función sagrada y pasa a ser una fuente de información histórica para el funcionario de la Corona.

Según las fuentes estudiadas, los cantares que relatan las hazañas de los incas fallecidos antes de Inca Yupanqui se componen a posteriori, porque es él quien instaura esta costumbre e inaugura el género. En las demás ocasiones descritas, estos cantares los componen los especialistas. He aquí, según Betanzos, el contexto en que el Inca creó el cantar y parte de lo que compuso:

[...] alzo en alta voz [Ynga Yupangue] un cantar el cual cantar el día de hoy cantan los de su generacion en su memoria el cual cantar decia en esta manera desde que florecia como flor de huerto¹² hasta aqui he dado orden y razon en esta vida y mundo hasta que mis fuerzas bastaron y ya soy¹³ tornado tierra y diciendo estas palabras en su cantar expiro Ynga Yupangue. (Betanzos 1987 [1551]: 149)

12. La versión de la editorial Atlas nos da «huerto» (p. 149), pero el manuscrito de la Biblioteca de Palma de Mallorca nos ofrece «guerto» en el folio 42v.

13. La versión de la editorial Atlas nos da «son» (p. 149), pero el manuscrito de Palma de Mallorca nos ofrece «soy» en el folio 42v.

Al aislar la letra del cantar de su contexto tenemos:

*Desde que florecia como flor de huerto hasta aqui he dado orden y razon en esta vida y mundo
hasta que mis fuerzas bastaron y ya soy tornado tierra.*

Como Inca Yupanqui hizo una metáfora de su vida para ser cantada en su memoria, he incorporado su composición al género *harawi*, siguiendo a González Holguín (1989 [1608]: 152), por considerarla una de las «canciones para recordar con amor».

El texto que tenemos es solo un fragmento de un cantar: no tiene los versos que anuncian a qué género pertenece (el *haray harawi*), ni un estribillo de despedida (el *haguaya guaya*). Al parecer, ha sido reducido a su mínima expresión para transmitir el contenido como muestra de los cantares de rememoración de los fallecidos. Esto es fácilmente observable si lo comparamos con el cantar de catorce versos que estudia Husson (1984). El que presento tiene seis versos, igual número que el cantar de los *soras* que también aparece en Betanzos y cuya identidad lingüística han estudiado Szemiński (1990), Torero (1994) y Cerrón-Palmino (1998).

Al hacer un análisis semántico del cantar, al que llamaremos «Desde que florecía», observamos que presenta dos isotopías¹⁴ entrelazadas (Rastier 1987: 179-186): la del tiempo y la agraria. La isotopía, tal como la define Rastier y la entiendo yo, es un procedimiento de iteración semántica buscado y logrado conscientemente, y que puede ser más o menos artístico según la capacidad de quienes la construyen. Tiene como objetivo inmediato lograr la cohesión del texto, pero su uso poético puede producir también una aparente diseminación a lo largo del enunciado (cantar), contrarrestada por la cuasi identidad semántica percibida a través de la iteración de significados. Se crea así una tensión entre ambos niveles, superficial y profundo respectivamente, que contribuye a realzar el efecto poético, como el de un sonido y su eco (Husson 1984: 105).

Las isotopías del cantar tienen la particularidad de que una de ellas, la agraria, como isotopía figurativa, es la metáfora de la otra, la del tiempo, que es una isotopía temática (Rastier 1987: 175). El efecto poético que tiene cada una por separado se multiplica al estar entrelazadas. La isotopía figurativa funciona como el amplificador del sentido estético que conlleva la isotopía temática. Extendiendo aún

14. «Isotopie sémantique: effet de la récurrence syntagmatique d'un même sème. Les relations d'identité entre les occurrences du sème isotopant induisent des relations d'équivalence entre les sémèmes qui les incluent» (Rastier 1989: 279).

más esta interpretación, se trata un tema, la vida, utilizando dos vertientes semánticas pertenecientes a sendos niveles de abstracción, el tiempo y la agricultura.

La isotopía *tiempo* se forma mediante dos tipos de gramemas —es decir, de morfemas gramaticales—¹⁵ marcadores de tiempo, que son las desinencias¹⁶ verbales y las preposiciones. Por lo tanto, examinaremos ahora las palabras como portadoras de tales gramemas: de los verbos solo nos compete la temporalidad que señalan, no así el significado de la raíz.

Isotopía temporal

Forma textual	Tipos de gramemas	Interpretación
Desde	Preposición temporal	Inicio de un ciclo temporal
Floreecía	Desinencia del imperfecto	Se inicia en el pasado pero permanece en el tiempo
Hasta	Preposición temporal	Finalización de un ciclo
He dado	Forma verbal pretérito perfecto	Acción definitivamente concluida
Hasta	Preposición temporal	Finalización de un ciclo
Bastaron	Desinencia del pretérito	Acción finalizada
Ya	Adverbio que denota tiempo pasado, presente o futuro, según el contexto	Paso de un ciclo a otro: tiene el significado de <i>ahora</i>
Soy tornado	Forma verbal pretérito perfecto	Acción definitivamente concluida

La temporalidad en el cantar tiene un inicio y un fin, que coinciden con el principio y el final del texto. Entre estos dos momentos hay una transición en la que interviene el momento presente de la narración. Además, el final descrito no es definitivo sino más bien transformacional, el paso de un estado a otro.

15. «Grammème: morphème appartenant à une classe fermée, dans un état synchronique donné» (Rastier 1989: 278).

16. «Las desinencias informan de la *persona* [...] y también del *número*, el *tiempo* y el *modo*» (Lázaro Carreter 1985: 98).

A diferencia de la isotopía temporal, la agraria descansa en el contenido semántico de los lexemas. En el semema o conjunto de los semas que componen un lexema, distinguiremos los semas inherentes¹⁷ y los semas aferentes:¹⁸

Isotopía agraria¹⁹

Forma textual	Semas inherentes	Semas aferentes
Floreecía	/desarrollaba/ /producía/ /ciclo de vida de plantas/	/vivir/ /prosperar/ /crecer/ /lozanía/
Flor (de huerto)	/brote reproductor de la planta / /antecesora del fruto y de la semilla /	/proceso/ /belleza/ /cualidad de lo efímero/ /augurio/ /alegría/ /lo mejor de algo/ /lozanía/
Huerto	/espacio de tierra cultivada/ /terreno delimitado poco extenso donde se siembran verduras, legumbres y árboles frutales/	/productividad/ /esfuerzo conjunto con la naturaleza/ /alimento/ /fertilidad/
Tierra	/terreno cultivable/ /terreno que recibe la semilla/	/productividad/ /fertilidad/

Desde la perspectiva de la narración, los dos polos temporales del cantar, el ayer y el hoy, que funcionan como los parámetros de la vida del sujeto, frágil y corta como una flor, se encuentran al inicio y al final de aquel: «desde que florecía» es el inicio de la vida que se remonta a un pasado indefinido: «hasta aquí [y ahora]». Esta última frase ancla el cantar en el presente de Inca Yupanqui y lo centra en sí mismo y en su tiempo-espacio; «y ya soy tornado tierra» marca una proyección hacia un cambio de estado y una transformación futura a través de una identificación implícita con la semilla, en un movimiento de retorno a la

17. «Sème inhérent: sème que l'occurrence hérite du type, par défaut. Ex.: /noir/ pour 'corbeau'» (Rastier 1989: 280).

18. «Sème afférent: extrémité d'une relation antisymétrique entre deux sémèmes appartenant à des taxèmes différents. Ex.: /faiblesse/ pour 'femme'. Un sème afférent est actualisé par instruction contextuelle» (Rastier 1989: 280).

19. La fuente consultada para establecer muchos de los semas ha sido el *Diccionario de la Lengua Española*, edición de 1992.

situación que dio vida a la flor. El momento presente del cantar, que se identifica con la muerte del Inca, es el momento de transición en el que él vuelve a la tierra para germinar otra vez. Si su vida fue como una flor de huerto, su muerte es como una semilla para esa chacra. El «florecer» tiene un movimiento ascendente que sale de la tierra y va hacia arriba; el «tornar a la tierra» implica el movimiento inverso, de regreso a la tierra, de arriba abajo. Estos movimientos complementarios marcan el inicio y la finalización del ciclo vital.

Esta flor no es una flor silvestre ni una puramente decorativa: es una «flor de huerto» que tendrá que morir para dejar paso al fruto y a la semilla; es productiva en un doble sentido. Para obtener una «flor de huerto» es necesario el trabajo humano, aunado al de la naturaleza. La flor como producto no es terminal: es solo una etapa en el desarrollo de un comestible. El ciclo vital brinda un producto diferente en cada transformación de la planta; ese desarrollo está dirigido a su autorreproducción. Así como la flor que muere para que aparezcan el fruto y la semilla, el sujeto deja de existir como individuo pero no como parte de todo el tejido social que contribuyó a urdir. El sema común del segundo doblete *florece*- /*flor de huerto* es /*vida*/, que funciona como una metáfora a partir de la imagen de la flor.²⁰

La proyección metafórica entre la vida de un gobernante y una flor (explícito) y la muerte de ese gobernante y una semilla (implícito), aun dentro de la esfera de lo poético, es extraña para la cultura occidental. Esta alegoría, socialmente constituida, tiene vigencia en una sociedad eminentemente agraria como la inca. El tratamiento del fluir del tiempo desde el anuncio del fruto hasta su madurez y evolución en semilla, que sugiere un devenir cíclico, es también parte del patrón cognoscitivo propio de sociedades agrarias. El surgir de la tierra y el regresar a ella son actividades opuestas, sucesivas y complementarias, ya que una no se puede realizar sin la otra. La complementariedad del movimiento vertical hacia arriba y hacia abajo, correspondiente con el aparecer y desaparecer sobre la tierra, queda también evidenciada. Estas figuras estéticas proceden de la cultura nativa y constituyen sus usos más expresivos y poéticos.

Entre el florecer y el volver a la tierra ocurre la serie de actividades que marcan el tipo de existencia que ha llevado Inca Yupanqui y que se pueden reducir a un adjetivo: metódica. Esta forma de vida, en un gobernante, está vinculada con el establecimiento de una legalidad que da pie a una organización administrativa determinada. Llego a esta conclusión por la presencia de la frase «dar

20. «Flor: brote reproductor de una planta» (Real Academia Española 1992: 689-690).

orden y razón»,²¹ en la que razón tiene el valor de método, y la acerca a la sinonimia con «orden». El establecer y mantener el orden está cargado de connotaciones positivas que nos remiten a una situación anterior en la que estaba ausente o era insuficiente. Inca Yupanqui no se vanagloria de acciones guerreras ni de ocupación de territorios, actividades que se destacarían en una elegía occidental. Esta es una segunda confirmación de que el contenido del cantar relatado por Betanzos es la expresión de una cultura en la que un Inca se precia de haber realizado una buena administración.

Esta administración exitosa ocurre «en esta vida y mundo».²² Esta frase establece el espacio en el que esas acciones se han realizado, el Tawantinsuyu, y el lapso de que ha dispuesto el sujeto desde su nacimiento hasta su muerte. Habla de haber aprovechado el tiempo y el espacio vital con que contaba para mejorar su entorno. No se refiere ni a sus antecesores ni a sus sucesores; la responsabilidad de sus actos descansa únicamente sobre él y se cumple en un tiempo y en un espacio concretos. Esta concreción es, también, claramente indígena.

Con el análisis semántico he podido establecer una base relativamente estable de significados y sentidos que nos permite ahora proceder al estudio de sus

21. «Orden y razon»: Según Covarrubias (1943 [1611]: 838), «Orden» es «La colocación de las cosas quando cada una está puesta en su lugar».

«poner una cosa en orden. Fr. Reducirla a método y regla, quitando y enmendando la imperfección o los abusos que se han introducido o la confusión o desconcierto que padece. [...] 2. fig. Reglar y concordar una cosa para que tenga su debida proporción, forma o régimen» (Real Academia Española 1992: 1051).

22. «Vida. Hombre de buena vida, hombre santo. Darse buena vida, holgarse. [La que hoy vivimos es tan misera y desdichada que el morir es remedio, no pena y la brevedad suya es piedad del cielo y no rigor.] Geroglífico de la vida es un navio navegando viento a popa y esta *Et somno et vigilia* porque duerma o vele el navegante, siempre camina vele o duerma el hombre las horas de la vida assi se pasan que parece que buela» (Covarrubias 1943 [1611]: 1004).

«Vida. Fuerza o actividad interna sustancial, mediante la que obra el ser que la posee. [...] 4. Espacio de tiempo que transcurre desde el nacimiento de un animal o un vegetal hasta su muerte. 5. Duración de una cosa» (Real Academia Española 1992: 481).

«Mundo. Mundo llamamos todo el circuito de tierra y mar. El trato de aquellos que atienden tan solo a las cosas temporales y a estos llamamos mundanos. Algunas vezes mundo significa la inestabilidad de las cosas y la mudança dellas y de los estados; y quando alguno se quexa desto le respondemos es mundo y ya es otro mundo. Echarse al mundo, salir a tratar con otras gentes, el retirado. Mundo vale multitud de gente [...]. Dexar el mundo, entrar en religión» (Covarrubias 1943 [1611]: 819).

«Mundo. Conjunto de todas las cosas creadas. 2. La Tierra que habitamos. 3. La totalidad de los hombres, el género humano. 4. Sociedad humana [...]» (Real Academia Española 1992: 1002). La misma fuente nos da para «Razón»: «1. Facultad de discernir [...] 6. Orden y método en una cosa» (Real Academia Española 1992: 1227). Covarrubias no lo incluye.

características estéticas. Varios otros estudios del arte verbal tradicional indígena americano han precedido al mío, y me sirven de base en este trabajo. Me refiero a los trabajos de Bruce Mannheim, de César Itier y a los de Jean-Philippe Husson, quienes han analizado cantares en quechua, y de Ramón Arzápalo Marín, estudioso de textos rituales mayas. Para probar la pertenencia de sus materiales a las culturas indígenas americanas han recurrido al estudio del estilo en que fueron compuestos los cantares. Los primeros investigadores han establecido que el cantar inca es una forma poética en lengua quechua de estructuras paralelas en las que predominan los dobles o pares tanto semánticos²³ como morfosintácticos.²⁴ Los especialistas han basado sus estudios en textos quechuas, eventualmente provistos de traducciones al castellano, de la primera mitad del siglo XVII, específicamente los que ofrece Guaman Poma y los que ha extraído César Itier (1992) de los procesos de idolatrías de Cajatambo. Por su parte, Arzápalo destaca la problemática específica de los textos mayas en cuanto a su traducción y a su anotación fonética a partir de los glifos. Indica que el lenguaje esotérico que analiza se caracteriza por su alejamiento del lenguaje coloquial y del estilo narrativo, y altera el orden sintáctico del habla corriente (Arzápalo 1989: 384).²⁵ Además, Sherzer (1992) ha estudiado el habla *kuna* actual, y ha encontrado que el uso ritual presenta repeticiones, paralelismos sintácticos y usos estilizados de la lengua.²⁶

Siguiendo la sugerencia de César Itier, he organizado el cantar a partir de los rasgos de pareados semánticos y paralelismos sintácticos identificados: «[...] con un cambio de línea aislamos un segmento cada vez que éste se ve convertido en

-
23. De un trabajo de Husson extraemos las siguientes frases que constituyen una definición del paralelismo semántico y de los dobles semánticos: «[...] cada texto está dividido en pares de secuencias conexas, y [...] las secuencias de un mismo par poseen una estrecha semejanza de forma y de contenido. [...] a cada vocablo de la una corresponde un vocablo homólogo en la otra. [...] considerando los términos homólogos que difieren [...], diremos que forman un doblete. [...] los componentes de un doblete siempre presentan cierta afinidad a nivel semántico» (Husson 2000: 108).
24. Semantic coupling: «[...] in which two semantically related words appear in successive lines, in identical morphological contexts» (Mannheim 1990: 2).
25. «[...] notamos falta de preposiciones, terminaciones verbales de modo o aspecto [...]. Casos de elipsis e hipérbaton son, por supuesto, los que dificultan la inteligibilidad» (Arzápalo 1989: 384); «Más aún, si los materiales son de índole religiosa, el lenguaje esotérico corresponde a una variedad de habla codificada [...]» (Arzápalo 1989: 385).
26. «[...] el lenguaje ritual se caracteriza por un sorprendente paralelismo morfológico, sintáctico y semántico que da como resultado que el contenido referencial, informativo y narrativo avance a un paso muy lento. Lo que se espera en el lenguaje ritual (y parte de lo cual hace a tal lenguaje más largo y completo y, de este modo, apreciado como un lenguaje verbalmente artístico) es la repetición asociada con ese paralelismo» (Sherzer 1992: 57).

verso al ser respondido por otro segmento paralelo» (Itier 1992: 1019). El cantar, ahora escrito en versos, se aprecia a continuación:

*desde que florecía
como flor de huerto hasta aquí
he dado orden y razón
en esta vida y mundo
hasta que mis fuerzas bastaron
y ya soy tornado tierra*

Es sorprendente que el cantar que ofrezco ahora haya conservado los dobles morfosintácticos que estudiaremos a continuación, cuando solo lo conocemos en su versión traducida al castellano. Identificaremos los dobles semánticos de los versos que pueden haber pasado exitosamente de una lengua a otra en el proceso de traducción. Antes de estudiar los aspectos propiamente poéticos, daré cuenta del paralelismo estructural²⁷ en el cantar completo. Los dobles morfosintácticos y semánticos y el paralelismo me servirán para apoyar, como lo hizo el contenido, la hipótesis de que el cantar «desde que florecía» es de factura indígena, a pesar del idioma en que nos ha llegado y de la fuente que lo recogió y conservó.

El cantar está distribuido en tres secciones o dísticos, cada uno de ellos compuesto por dos versos que forman un pareado semántico. Este pareado funciona como la voz y el eco, como la imagen y su reflejo; son casi iguales sin que deje de reconocerse la iteración más que la repetición. Esta cuasi identidad permite la identificación de cada miembro del par y de la relación que se establece entre ellos. Cada dístico puede identificarse como introducción, cuerpo y conclusión, lo que se deduce tanto de su aparición en la secuencia como de la temática correspondiente. El primer par, o introducción, está compuesto por los siguientes versos:

*Desde que florecía
Como flor de huerto hasta aquí*

Estos versos presentan dos dobles semánticos de diferentes tipos. El primero es el de opuestos complementarios: *desde que*–*hasta aquí*, en un paralelismo

27. «[...] it is the conceptual relationships between words that form the basis for poetic parallelism» (Mannheim 1990: 20).

invertido, como reflejo de espejo. Esta pareja de términos inicia y cierra la introducción al cantar. El segundo está formado por el doblete semántico *floreecía–flor de huerto*, cuyos elementos comparten casi todos sus contenidos sémicos inherentes, es decir, los que expresan sus cualidades básicas. Difieren en los que le otorgan al primero características verbales y, al segundo, nominales. Mientras el primer término es genérico y de ilimitada amplitud por tratarse de una acción verbal, el sustantivo *flor* es preciso y concreto. Además de ello, *flor* lleva una especificación de su tipo, una aferencia que lo marca con respecto a cualquier otra nominalización. Mannheim ha definido esta característica de los pareados semánticos del arte verbal quechua como «la existencia de un término no marcado²⁸ semánticamente que antecede al término marcado del par. Esta secuencia es fija y su jerarquía es relativa a su aparición. Estas parejas de términos expresan una relación cognitiva, así como semántica» (Mannheim 1990: 34).²⁹ Esto es, el par va de lo general a lo particular sin anular su cuasi identidad sémica inherente. Husson (1984: 105-106) ha observado que los préstamos de otras lenguas u otras variedades dialectales pueden también formar estos pares semánticos. Por lo general ocupan la posición del término marcado.

La segunda sección, el cuerpo del cantar, está formada por otros dos versos:

*He dado orden y razón
En esta vida y mundo*

Cada uno de estos versos presenta un juego de paralelismo semántico, *orden y razón–vida y mundo*, interno al verso. Cada uno de ellos forma, a su vez, una estructura paralela en la que los dos miembros o versos presentan similitudes

28. «En phonologie, on appelle *marque* une particularité phonique dont l'existence ou la non-existence dans une unité donnée suffit à l'opposer aux autres unités de même nature de la même langue» (Dubois *et al.* 1994: 293).

«On a étendu la notion de *marque* de l'analyse phonologique à l'analyse morphologique et lexicale. Le cas marqué présente l'ensemble des caractéristiques de la forme non-marquée plus une, et on retrouve les divers problèmes posés par la notion de *marque* (détermination du cas marqué, caractère pertinent de la *marque*, etc.), ainsi que les notions complémentaires de celle de *marque* (par exemple notion de neutralisation)» (Dubois *et al.* 1994: 294).

«*Marqué*. On dit d'une unité linguistique qu'elle est *marquée* lorsqu'elle possède une particularité phonologique, morphologique, syntaxique ou sémantique qui l'oppose aux autres unités de même nature de la même langue. Cette unité *marquée* est alors le cas *marqué* d'une opposition binaire où le terme opposé, privé de cette particularité, est appelé non-*marqué*» (Dubois *et al.* 1994: 295).

29. La traducción es mía.

morfosintácticas: dos sustantivos unidos por una conjunción copulativa. En el primer verso, en el término marcado de ese par semántico, *razón*, se detectan los semas /método/, /equidad/, /consideración/, /justicia/ (Real Academia Española 1992: 1227). Con ellos se establece la forma en que ese «orden», el término no marcado, se ha llevado a cabo. En el par «vida y mundo», el sema inherente, común a ambos, es /vida/, y «mundo» es el término marcado, al que se le ha añadido semas aferentes vinculados con aspectos sociales y cristianos. Se trata de un término culturalmente marcado que puede muy bien coincidir con los conceptos de mundo inca como *kaypacha*: mundo de acá y, por extensión, mundo de los vivos. En la lengua castellana, «irse de este mundo» y «salir de este mundo» tienen el significado de «morir», es decir, «perder la vida» o «quedar sin vida» (Real Academia Española 1992: 1003). También hay fuertes asociaciones con la sociedad humana. Tras haber notado que los enunciados paralelos existían en la canción popular española de la época, Husson planteó la hipótesis de que los pares semánticos de los cantares andinos pudieran resultar de tal influencia, pero constató que esta eventualidad tropezaba contra una serie de imposibilidades (Husson 2000: 109-111). En el castellano de los autores españoles tempranos, sobre todo los autodidactos y los de nivel de instrucción medio, no escasean las cuasi repeticiones de términos.³⁰ Pero tales iteraciones se manifiestan en un nivel esencialmente sintagmático, cuando el paralelismo de la poesía andina opera fundamentalmente en uno paradigmático. La conservación de los pares semánticos y del paralelismo se deben, más bien, al reconocimiento de un estilo formal nativo que no resulta extraño para un hispanohablante, y que, por ello mismo, pudo ser identificado y ensalzado.

El último par de versos, la conclusión, presenta un paralelismo semántico que alberga dos pares de dobles semánticos simétricos *hasta que—ya soy*. Este paralelismo presenta el sema genérico /muerte/ o /transformación de la vida en muerte/ que indica más un cambio de estado que una desaparición:

*Hasta que mis fuerzas bastaron
Y ya soy tornado tierra*

30. Tenemos, por ejemplo, en Betanzos: «[...] que les dijese el tiempo e mes en que queria començar a hacer su obra para que ellos enviasen alli sus principales e indios para que entendiesen en hacer e hiciesen los tales edificios [...]» (1987: 47).

«[...] le dijeron que diese la orden y traza del edificio della [...] como Ynga Yupangue la habia trazado y imaginado andando el siempre y los demas señores encima de la obra [...]» (Betanzos 1987: [1551] 50).

«[...] una manera de bendecir y consagrar esta casa [...]» (Betanzos 1987 [1551]: 51).

Los componentes del primer doblete, *hasta que—y ya* son reiterativos de la idea de finalización, de haber llegado a un punto definitivo, de cambio. Por su parte, *mis fuerzas bastaron—soy tornado tierra* ofrecen imágenes diferentes que funcionan como complementos para transmitir la idea del cambio de estado de la animación a la inanimación; la primera frase no marcada es genérica, y la segunda, marcada con el sema locativo, privativa. Se percibe también una relación causa-efecto: como el Inca ya no tiene energía para mantenerse en el mundo de los vivos, pasa al de los muertos. El «regresar a la tierra» tiene algún poder de rememoración del *dictum* bíblico «polvo eres y al polvo volverás»,³¹ pero la isotopía agraria no deja lugar para esa asociación de ideas. El «polvo» de que habla la Biblia no es la tierra fértil en la que caerá la semilla del cantar de Inca Yupanqui.

He encontrado varios elementos que sustentan la hipótesis de la pertenencia del cantar de Inca Yupanqui a la cultura indígena: las figuras poéticas, el paralelismo estructural, los dobletes semánticos con las parejas de términos marcados y no-marcados y los dobletes morfosintácticos. La dualidad se extiende a las isotopías que aparecen en los cantares. Tanto las isotopías como los rasgos semánticos aferentes remiten a la cultura autóctona. Nos la presentan como una cultura que se rige por el transcurso del tiempo marcado por las estaciones, que a su vez regulan las actividades agrícolas y los rituales asociados a ellas. Este concepto de temporalidad está íntimamente relacionado con diversos fenómenos celestes que permiten su medida y marcan sus evoluciones. El concepto de vida subsume al de muerte, que en este devenir temporal es percibida más como un cambio o transformación material que puede implicar una desaparición física (aunque la existencia de los «bultos» indica que esta desaparición no afectaba a toda la sociedad), pero no una terminación definitiva de la vida.

Sobre el concepto de perdurabilidad del «ánima», tenemos las opiniones que Cieza recoge en territorio andino: «[...] era opinion general en todos estos indios yungas y aun en los serranos deste reyno del Peru que las animas de los difuntos no morian sino que para siempre vivian y se juntavan alla en el otro mundo [...]» (Cieza 1984 [1550]: 194). Aranibar sintetiza la información de muchos autores de los siglos XVI y XVII:

Se atisba, también, algunos rasgos que ayudarán a dar sentido de la Necropompa: la creencia en algún tipo de existencia más allá de la muerte —«inmortalidad del anima» dijeron de consuno los cronistas—, la libre voluntad de las presuntas víctimas, el duelo por llantos y endechas, incluyendo alabanzas elegíacas, la

31. «Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres y al polvo volverás» (Génesis 3: 19).

expectativa de un retorno del difunto y la búsqueda de sus huellas. (Araníbar 1969-1970: 109)

Al comparar la vida humana con una planta vemos que, así como ella, el ser humano es capaz de crear vida a partir de «semillas». El ciclo de vida continúa aunque una de sus etapas o componentes ya no exista. Estas imágenes, a su vez, se sustentan en una concepción en la que los seres vivos comparten la energía vital que pasa a sus descendientes. Esta energía perdura aunque el ser en el que habitaba haya dejado de existir.

El cantar indígena se ha mantenido en la *Suma y narración* no obstante contar solamente con una versión trunca traducida al castellano. A pesar de todas las intermediaciones, Juan de Betanzos ha logrado transmitirnos los rasgos que nos permiten identificar al cantar de Inca Yupanqui como un cantar indígena. La dualidad y la complementariedad de opuestos se aprecia, inclusive, en la forma de ejecutarlos, que, aunque no hemos desarrollado acá, vale la pena mencionar: dos grupos de cantantes, uno masculino y el otro femenino, que intervienen secuencialmente, utilizando dos instrumentos, la flauta y el tambor (Cieza 1984 [1550]: 197), indicativos de la preferencia de dos elementos musicales, el ritmo y la melodía.

Para comprender el énfasis que la cultura quechua pone en la semántica para obtener resultados estéticos, hay que destacar las relaciones que se establecen entre sintaxis y arte verbal o poesía en cada tipo de lengua. Las lenguas aglutinantes como el quechua tienen una sintaxis relativamente fija y una morfología que no admite cambios. Estas características hacen que el arte verbal se realice por medios que trascienden estas restricciones formales. El recurrir a la semántica para realzar el efecto poético es, entonces, una solución viable para dar cuenta de él. Al seleccionar la semántica se dejan de lado rasgos poéticos como la métrica y la rima, que tienen sentido estético solo en lenguas aislantes que ofrecen organizaciones morfosintácticas flexibles.

Betanzos no solo nos ha descrito las circunstancias en que estos cantares se entonaban, sino que en sus traducciones y reelaboraciones ha conservado, hasta cierto punto, los usos poéticos de la lengua nativa utilizada en su composición. El autor ha sido consciente de este trabajo artístico y lo ofrece en sus versiones cuando incluye la letra. Los rasgos más importantes de las culturas indígenas andinas, la dualidad de elementos complementarios que interactúan y la iteración de los cuasi sinónimos en su arte verbal, han cruzado la barrera técnica de la traducción y la barrera idiomática del castellano. Estos rasgos culturales adquieren valor estético al ser expresados como forma y como contenido en los cantares, uno de los géneros artísticos que alcanzó una gran sofisticación poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO

1951 [1586] *Vocabulario y phrasis de la lengua general de los indios del Perú, llamada quichua y en la española*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Instituto de Historia.

ARANÍBAR, Carlos

1969-1970 «Notas sobre la necropompa entre los incas». *Revista del Museo Nacional*, n.º 36, pp. 108-142. Lima.

ARZÁPALO MARÍN, Ramón

1989 «El lenguaje esotérico y literario de don Joan Canul en el ritual de los Bacabes». *Tlalocan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, n.º 11, pp. 375-394. México.

BETANZOS, Juan de

1987 [1551] *Suma y narración de los incas*. Edición, transcripción, prólogo y notas de María del Carmen Martín Rubio. Madrid: Atlas.

1951 *Suma y narración de los yngas...* [Manuscrito s/n, 153 folios]. Palma de Mallorca: Biblioteca Bartolomé March.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo

1998 «El cantar de Inca Yupanqui y la lengua secreta de los incas». *Revista Andina*, n.º 16 (2), pp. 417-452. Cuzco.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de

1984 [1550] *Crónica del Perú*. Primera parte. Introducción de Franklin Pease, notas de Miguel Maticorena. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1985 [1550] *Crónica del Perú*. Segunda parte. El señorío de los yngas. Transcripción, prólogo y notas de Francesca Cantù. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

COVARRUBIAS, Sebastián

1943 [1611] *Tesoro de la lengua castellana y española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla (Colección «Ad litteram», 3).

DUBOIS, Jean *et al.*

1994 *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. París: Larousse.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada qquichua o del inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro

1985-1986 «Apuntes para una bibliografía del licenciado Polo de Ondegardo». *Revista Histórica*, n.º 35, pp. 81-115. Lima.

HURTADO DE MENDOZA, William

1994 *Poesía quechua diglósica*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.

HUSSON, Jean-Philippe

1984 «L'art poétique quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala». *Amerindia*, n.º 9, pp. 79-110. París.

1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. París: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne).

2000 «El caso de los textos de autores indígenas. Propuestas para una lectura en simpatía». En Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (eds.). *Edición e interpretación de textos andinos*. Actas del Congreso Internacional «Edición y anotación de textos andinos», celebrado en la Universidad de Harvard, Cambridge, Ma., EUA, abril de 2000. Madrid/Vervuert, Fráncfort: Universidad de Navarra, Pamplona/Iberoamericana, pp. 105-135.

ITIER, César

1992 «La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n.º 21 (3), pp. 1009-1051. Lima.

JÁKFALVI-LEIVA, Susana

1993 «De la voz a la escritura: La *Relación* de Titu Cusi (1570)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 19 (37), pp. 259-277. Lima.

LARA, Jesús

1947 *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme n.º 30).

LÁZARO CARRETER, Fernando

1985 *Curso de lengua española*. Madrid: Anaya.

MANNHEIM, Bruce

1990 «Semantic Coupling in Quechua Verse (A Study in Parallelism, Word Meaning, and Cultural Analysis)» [Manuscrito].

POLO DE ONDEGARDO, Juan

1906 [1585] «Los errores y supersticiones de los indios sacadas del Tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo» (1985). *Revista Histórica*, n.º 1 (1), pp. 207-231. Lima.

- 1917 «Relación de los adoratorios de los indios en los cuatro caminos que salían del Cuzco». En *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*. 2.^a parte. Lima: Sanmartí («Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú», tomo 4), pp. 3-43.
- RASTIER, François
 1987 *Sémantique interprétative*. París: Presses Universitaires de France.
 1989 *Sens et textualité*. París: Hachette.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
 1992 *Diccionario de la lengua española*. 21.^a edición. Madrid: Espasa Calpe.
- SHERZER, Joel
 1992 *Formas del habla kuna. Una perspectiva etnográfica*. Cayambe, Ecuador: Abya-Yala/MLAL (Colección 500 Años n.º 54).
- SZEMIŃSKI, Jan
 1990 «Un texto en el idioma olvidado de los incas». *Histórica*, n.º 16 (2), pp. 379-388. Lima.
- TORERO, Alfredo
 1994 «El 'idioma particular' de los incas». En Julio Calvo Pérez (ed.). *Estudios de lengua y cultura amerindias I*. Valencia: Universidad de Valencia-Departamento de Teoría de los Lenguajes, pp. 231-240.
- ZUMTHOR, Paul
 1985 «Le texte médiéval, entre oralité et écriture». En H. Parret y H.-G. Ruprecht (eds.). *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 827-843.
 1987 *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*. París: Seuil.

Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca

CRISTINA MONZÓN

INTRODUCCIÓN

El tema de este trabajo es el análisis e interpretación etimológica de los nombres de los dioses tarascos registrados en un documento del siglo XVI. La ausencia casi total de información sobre los atributos, funciones o características de la mayoría de los dioses de la cultura tarasca da una importancia particular al análisis lingüístico¹ como base para la interpretación de la religión registrada en la *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán*—en adelante *Relación de Michoacán*—, obra cuya autoría se ha asignado a fray Gerónimo de Alcalá y en la que se compila y traduce la investigación llevada a cabo sobre «que hera la vida que² tenian en su ynfidilidad que hera su creencia quales heran sus costumbres y su gobernaçion de donde vinieron».³

La *Relación de Michoacán* es un manuscrito en español compuesto probablemente en 1541. Se trata de una traducción de relatos narrados originalmente en tarasco, agrupados en tres partes. Por desgracia, la primera parte, en la cual se presentaban las ceremonias y ritos, se ha perdido, y queda solo una foja donde se describe la fiesta llamada *sicuinero*. En la segunda parte de la obra queda plasmado el

-
1. Véase, en el apéndice, las interpretaciones dadas por Nicolás León, Eduardo Selser, José Corona Núñez, Francisco Hurtado Mendoza y Rodrigo Martínez Baracs.
 2. A veces encontramos un signo *n* en contextos que impondrían normalmente una *u*, por ejemplo en el grupo *que* que no puede corresponder con otro término que el relativo «que». En tales casos lo hemos sustituido sistemáticamente por la grafía <u> en nuestra transcripción.
 3. En las referencias a la *Relación de Michoacán* la convención utilizada es anotar el folio (f.) y la línea (l.): f. 3, l. 8-11.

discurso que el *petamuti*, sacerdote, juez e historiador, relataba después de impartir justicia durante veinte días. Todo un día, sin comer ni beber, los asistentes escuchaban al *petamuti* contar «toda la ystoria de sus antepasados como vinieron a esta provincia y las guerras que tuvieron al servicio de sus dioses» (f. 14, l. 5-7).

Algunos indicios sobre la religión del grupo dominante y grupos conquistados se pueden recuperar en esta historia que presenta el desplazamiento de los linajes *Eneanj*, *çacapu hireti* y de los «rreys *vanacaze*»⁴ desde su pueblo de origen, *Tzacapo tacanendan*, hasta su llegada a Pátzcuaro, desde donde inician la expansión territorial, llevando a cabo conquistas y estableciendo nuevos centros ceremoniales. En la última parte del libro se presentan varios temas de la cultura e historia tarascas, especialmente de su gobierno, y se llega hasta el presente histórico del arribo de los españoles.

En esta presentación analizaré las glosas tarascas con las que se nombra a los dioses. Para este análisis se utilizarán la *Relación de Michoacán*, diccionarios y *Artes* de la segunda mitad del siglo XVI elaborados por los frailes, así como dos documentos escritos por amanuenses tarascos, uno posterior a 1548 y otro de 1637. Este conjunto de fuentes permite presentar los términos básicos de la ubicación espacial de los dioses y su relación con fenómenos cíclicos y celestiales.

EL MUNDO

Es en el *parhaquahpeni*⁵ donde los dioses son venerados. Este término que utilizan los tarascos para referirse al mundo permite imaginarlo como un cuenco, pues la raíz *parha*⁶ significa «ser objeto cóncavo». A esta se adjunta el morfema *-qua*, sufijo adverbial cuya función es activar una raíz estativa.⁷ El objeto cóncavo indicado por la raíz y dado por *-pe* se encuentra en una planicie que nos indica una

4. F. 14, l. 21-22; f. 155, l. 9-10; f. 193, l. 5; f. 221, l. 13-14.

5. Fray Juan Baptista de Lagunas, quien es particularmente capaz en la percepción fonética, transcribe en su *Arte y diccionario en lengua michuacana* (se usan las siglas LA cuando la cita proviene del *Arte* y LD cuando se trata del *Diccionario*) la raíz como *parha* y nos dice: «Y aun al mundo figuran desta manera, y diran, *Parhaquahpen parahmparhaxet*, id est. El mundo es redondo, concauo, o cuadrado» (LD: 130).

6. «Esta rraiz, Para-, significa estar, o poner cosas como lebrillos, caçuelas, xicaras, etcétera. Paramucuni. Estar la xicara a la puerta» (DG-T: 403). Se utilizan las siglas DG-T para el volumen de las entradas en tarasco y DG-E para las entradas en español del *Diccionario grande de la lengua de Michoacán* (Anónimo s/f).

7. Contrástese «Ahco**qu**amucuni. Echarse de bruças a la puerta, v orilla de rrio» (DG-T: 5) con «Ahcomucuni. Estar de bruças a la puerta v orilla de rrio» (DG-T: 5).

localidad plana y extensa pero a la vez limitada,⁸ y, finalmente, el sufijo para formar sustantivos *-ni*.⁹

Esta tierra con forma de cuenco posee dos puntos cardinales claramente identificados a partir de referentes de espacio. El poniente se indica con el morfema de espacio *-mu*, como lo ilustran las siguientes oraciones extraídas del *Arte de la lengua de Michoacan* (en adelante, GA), escrito por el franciscano francés fray Maturino Gilberti en 1558, y del *Diccionario grande* elaborado por un anónimo en el último cuarto del siglo XVI:

çan tar**mu**cupatiro, ya quando se quiere poner el sol (GA: f. 85v)
[çan] et**em**ucupatiro, ya quando se quiere poner el sol (GA: f. 85v)
çan h**aram**ucupatiro, ya quando se quiere poner el sol (GA: f. 85v)

Por su parte, el levante se indica con el morfema de espacio *-hchu*:

Thupuh**ch**uraquaro [ya quando sale el alua] (GA: f. 85v)
angarangar**ah**churatiro [ya quando sale el alua] (GA: f. 85v)
Tariyata teruh**ch**ucuqua. Viento oriental (DG-T: 559)¹⁰
Erah**ch**uraqua. De madrugada, de mañanita (DG-T: 188)

La traducción que se hace de los morfemas de espacio depende del tipo de objeto del que se esté hablando, ya que los morfemas delimitan un área determinada tanto en objetos como en seres vivos.¹¹ El sufijo *-mu*, asociado aquí con el lugar por donde se mete el sol, se utiliza para referir a un orificio o a la orilla. Puede traducirse como «puerta»:

Ahcapam**u**cunstani. Estar **la puerta** emparejada, o vna sobre otra (DG-T: 2),

como «orilla»:

8. ¶ Angap**eni**. Estar en pie dentro en casa, o yglesia, o tianguetz, o çauana. Etc.

¶ Ychap**eni**. Estar echado en los lugares sobre dichos.

¶ Curup**eni**. Quemarse la casa. (GA: f. 131 r-v).

9. A semejanza de «Au**uni**. Conejo» (DG-T: 61) y «Ax**uni**. Venado, bestia, o bruto» (DG-T: 64).

10. En las palabras tarascas del *Diccionario grande* no indico los códigos que introdujo el doctor Warren para marcar las diferentes modificaciones hechas por el corrector del documento original o del amanuense de la copia. En caso de que dichas correcciones sean relevantes para el tema aquí tratado se introducirá una nota a pie de página.

11. Para mayor información sobre los morfemas de espacio, véase Friedrich (1969) y Monzón (1997, 1998).

Ah**comucuni**. Estar de bruças a la **puerta v orilla** de rrio (DG-T: 5),

o como «boca»:

Ambam**utani** harataro. Pulir o limpiar la **boca** de la cueua (DG-T: 12)

Am**ucuni** thindí, arim**ucuni**. Quitarles las moxcas de la boca (DG-T: 24)

Carim**uni**. Tener seca la **boca** (DG-T: 84).

El sufijo *-hchu*, asociado con el punto por donde sale el sol, refiere a la zona inferior de un objeto o trasero, como por ejemplo las raíces de una planta:

Acuh**chucuni** hiyupo. Comer el arbol por las **rraizes**, o el mahiz el gusano (DG-T: 6),

la parte inferior de un objeto:

Cahe**hchuni** camuqua. Tener gran **suelo** el cantaro (DG-T: 70),

el trasero o el ano de un ser viviente:

Carahp**ahchumani**. Yr metida la **cola** entre las piernas (DG-T: 82)

Anda**hchucunoni**. Llegarle el sayo a las **asentaderas** (DG-T: 26)

Apare**hchuni**. Tener calor en las **nalgas** (DG-T: 41)

Ahcap**ahchucuhpeni**. Tener cuenta con la mujer en su **uaso por detras** (DG-T: 2)

La interpretación que debe hacerse de estos morfemas, en el contexto del cuenco terrenal, se nos revela cuando leemos en la *Relación de Michoacán* que «[...] los dioses de la mano ysquyerda llamados vyranbanecha [son los] dioses de tierra caliente» (f. 136, l. 18); en otras palabras, puesto que tierra caliente se encuentra al sur, la mano izquierda apunta hacia el sur y, por ende, la mano derecha lo hace hacia el norte.¹² Se puede entonces concebir al cuenco terrenal como el cuerpo de un ser animado acostado panza abajo con la mano izquierda hacia el sur y la mano derecha hacia el norte; el poniente *-mu*, que es el orificio por donde entra el sol, se puede ver como la boca, y el levante *-hchu*, que es el lugar donde sale el sol, puede asociarse con el ano.

Esta percepción del mundo se confirma en el siguiente pasaje de la *Relación de Michoacán*:

12. «[...] y los dioses primogenitos que vayan A la mano derecha y los dioses llamados virambanecha que vayan a la mano yzquierDa» (f. 194, l. 5).

y al tercero día nos juntaremos todos y jugaremos en las **espaldas de la tierra** (f. 34, l. 16).

También la percepción del oro como excremento divino apoya la traducción del morfema de espacio *-hchu* como ano:

y viendo aquel oro amarillo y la plata blanca dixo hiripan myra hermano que esto amarillo deve ser estiercol del sol que echa de sy (f. 152, l. 14).

Los dioses de la mano izquierda se llaman *uirambanecha*. Para estos, la etimología que podría sugerir, considerando que dicho nombre está compuesto de dos palabras, *uira* y [*a*]*mbanecha*, es la siguiente: la palabra *uira* sería un adjetivo derivado de la raíz *vira* «ser liso»:

Virambeparacuni. Alisar y emparejar detras (DG-T: 724)

Virauarani. Tener sin pelos los pechos (DG-T: 725)

Vira viranantsini. Ser caluo (DG-T: 725)

La segunda palabra, *ambanecha*, es un sustantivo cuya estructura morfológica es la siguiente: «los que», dado por el morfema de plural *-echa*;¹³ *amba* «son limpios», utilizada en verbos como:

Ambarhinstani. Alimpiar la ropa o qualquier otra cosa (LD: f. 6)

Ambandani, tarendani. Deseruar la uerdura (DG-T: 12)

y el morfema sustantivizador *-ni* en su forma reducida *-n*, donde se ha eliminado la vocal al final de palabra. Así, los dioses *uira* [*a*]*mbanecha* son «aquellos que son limpios y planos». Se está haciendo, probablemente, referencia a características del espacio geográfico de tierra caliente, extensiones de tierra plana con vegetación baja y rala o acaso a las playas, como lo sugiere la siguiente entrada:

Ambahmauacurani, vira virandeni. Estar el campo rraso sin arbol ni yerua, estar yermo (DG-T: 11)

13. «[...] en el vocablo de *yurits queri* [doncella], quitado la, *ri*, y puesto, *cha*, quedara *yurits quecha*: doncellas» (GA: f. 43r. Corchetes cuadrados y traducción míos).

EL SOL

El dios *curicaueri* o *curicuaueri*,¹⁴ dios principal del grupo *uacusicha* que estableció «el imperio», es el dios de la guerra que identifica al enemigo y beneficia a la gente con bonanza material y un hogar con mujeres e hijos.¹⁵ Su color es el blanco.¹⁶

El representante de *curicuaueri* en la tierra es el *cazonci* o rey por medio del cual los «súbditos» reciben las disposiciones de todo lo relacionado con la guerra. Se le encuentra mencionado en español como el sol¹⁷ o el fuego,¹⁸ y se le venera con canciones, sacrificios humanos y fogatas humeantes a las cuales les pueden también añadir incienso.

Etimológicamente, *curicaueri* o *curicuaueri* podría interpretarse como una secuencia de dos palabras: el sustantivo *ueri* y el adjetivo *curica* en la primera grafía, o el sustantivo *curicua* en la segunda.

El sustantivo *ueri* se interpreta como «el que», dado por *-ri*, morfema que se utiliza para formar sustantivos generalmente animados;¹⁹ «sale», indicado por la raíz *vé*, o sea, «el que sale»:

Véhchani, arumechani yuriri. Salirles sangre (DG-T: 704)

Vécato, ytsi veraty'ro. Manadero de agua. (DG-T: 700)

El adjetivo *curica* y el sustantivo *curicua* están formados por la raíz verbal *curi*. Del verbo *curicani* «hazer lumbre» (DG-E: 405) se obtiene el adjetivo *curica*, por lo que la grafía *curica ueri* se traduciría como «el que sale haciendo fuego». Pero si tomamos el sustantivo *curicua* tendríamos que, a partir del verbo *curini* «arder el fuego» (DG-T: 119) y el morfema *-cua*²⁰ que se utiliza para formar sustantivos,²¹

14. Véase, en el apéndice, las varias grafías en que se encuentra este nombre en la *Relación de Michoacán*, así como las interpretaciones que otros autores han dado.

15. F. 137, l. 23; f. 40, l. 9.

16. F. 146, l. 13; f. 192, l. 2-3, l. 9; f. 232, l. 17.

17. F. 187, l. 10.

18. F. 145, l. 18.

19. Contrástese: «*Carari*. Escriuano, pintor, labrander» (DG-T: 83) con «*Carani*. Escreuir» (DG-T: 81); y «*Querí*. Albañi[l], o techador de cassas» (DG-T: 479) con «*Queni*. Subir» (DG-T: 475).

20. La grafía aceptada en *Diccionarios y Artes es qua*.

21. El uso del sustantivizador *-qua* para referir a un sustantivo animado racional es poco frecuente; se le encuentra, sin embargo, en ejemplos como «*Hatsipemaqua*, nitspemaqua [DG-E: 616]. Rehen» y «*Verequa*, vuache [DG-E: 585]. P[r]ima, o primo, hijo de hermano» que contrastan respectivamente con «*Hatsipemanstani*, hapimatspenstani, nitspetspeni [DG-E: 536]. Padecer lo que los otros auian de çufirir», «*Nitsipemani*, hatsipemani [DG-E: 502]. Morir por otro» y «*Vereharani* [DG-E: 60]. Andar el niño dentro en cassas».

obtenemos la traducción «el que sale, el fuego ardiendo», o sea, «el fuego que sale ardiendo».

Al dios, «el que sale haciendo fuego», curhica véri,²² al inicio del relato se lo denomina también *tirepeme*.²³ En un primer ensayo de análisis reconstruiré <th> en lugar de <t>, reconstrucción que se sustenta en la fluctuación gráfica entre consonantes aspiradas y no aspiradas que es frecuente tanto en la grafía de los frailes como en la de los amanuenses nativos, como lo ilustran las siguientes entradas:

Tahrencha: viejos (GA: f. 12v)

Tharepeti: viejo (GA: f. 12v)

thiringoreni (DG-E: 149) Colgado estar²⁴

tiripani, tiripahpeni (DG-E: 149). Colgar o ahorcar

La raíz *thire* significa «comer»,²⁵ significado que parece dudoso para una acepción del sol, al estar combinado con el morfema de espacio *-pe* «planicie», pues se entendería como «lo comido en la planicie». Consideraré por lo tanto otra alternativa en la cual la grafía estaría reflejando ya no la alternancia gráfica <t> / <th> sino la fluctuación dialectal existente entre /e/ e /i/ a la cual hace referencia fray Juan Baptista de Lagunas en su *Arte y diccionario*:

Y por quanto algunas vezes vsan la E, indifferentemente, y la I, podian dezir
Atarhihpenstani. *vel*, **Atarhehpenstani**, Olear, *id est*, Vntar los cuerpos.
Pamingan. *vel*,
Pamengani, *id est*. Serle lleuada, o lleuarsele algo a alguna persona. (LD: 81)

Por lo tanto, analizaré la palabra *tirepeme* como *tiripeme*, sustantivo que nos permite asociarlo con la expresión «mañana de oro»,²⁶ mencionada posteriormente en la *Relación de Michoacán*. La palabra *tiripeme* podría entonces analizarse como la raíz *tiripe*, «dorar, ser de oro», basándonos en la entrada del *Diccionario grande* para

22. Dada la gran capacidad perceptiva de fray Juan Baptista de Lagunas, me apego aquí a su grafía: «**cvrhi**, significa quemar, abrasar, o chamuscar alguna cosa» (LD: 61). Respecto de la reconstrucción del acento en la raíz verbal *ue* me apego a la opinión de fray Maturino Gilberti en su *Arte*, f. 9r, f. 84r.

23. «[...] donde nuestro dios tirepeme curicauei [...]» (f. 14, l. 23).

24. Las entradas español tarasco del *Diccionario grande* se citan escribiendo primero la palabra tarasca para facilitar la comparación paradigmática.

25. «Thireni. Comer» (DG-T: 616).

26. «[...] tu dios del fuego que apareciste en medio de las casas de los papas quijca no tiene virtud esta leña que Abemos traydo para los ques y estos olores que tenemos aqui para darte rescibelos tu que te nonbran primeramente mañana de oro» (f. 187, l. 10-14).

«Oro. *Tiripeti*» (DG-E: 532) y el sustantivizador *-me*,²⁷ por lo que el dios, «el que sale haciendo fuegos», es también «el dorado» o «el de oro».

Otra acepción del sol es *querenda angapeti*, cuyas casas se encuentran en el poniente, en meridián,²⁸ en septentrión²⁹ y en el cielo, aunque también pueden estar en el «infierno» (esto, supongo, sucede cuando es de noche al entrar por la boca de la cuenca que constituye el mundo). Su nombre significa «roca», dado por el sustantivo *querenda*:

Querenda (DG-E: 627). Risco, peña,

«erigida», indicada por la raíz *anga*:

Angaxurhini, estar en pie, o enhiesta cualquier cosa larga (LD: 18),

«sobre la planicie», *-pe*, y es *-ti* el morfema de estado que se utiliza para formar adjetivos.³⁰

LAS ESTRELLAS

El lucero, hermano de sangre de *curhica véri*, recibe el nombre de *qhuangari*, según nos indica fray Maturino Gilberti en su *Arte*:

Qhuangari veratiro, ya quando sale el luzero (GA: f. 85v).

La palabra *qhuangari* tiene el significado de «valiente». Entre los seres humanos, según la *Relación de Michoacán*, se trata del cargo nobiliario de «caballero».³¹ A los individuos destinados a dicha distinción desde su infancia «les allanauan las cabeças y se las asentaban y hazian como tortas» (f. 145, l. 25). Además de esta deformación craneana, se les asignaba una insignia.³² Entre las estrellas, el lucero

27. Contrástese «*Siquame*. Hechicero» (DG-T: 499) con «*Siquani*. Enhechizar a alguno» (DG-T: 500).

28. «Meridián, palabra antigua que significa mediodía» (Jackson: 947).

29. «Septentrión Osa mayor || Norte» (Jackson: 1278).

30. «*Ysti hurepeti* (DG-E: 33). Agua, *caliente*», «*Ysti thzirapeti* (DG-E: 33). Agua *fria*».

31. «Andavan con el los valientes hombres que heran como sus cavalleros llamados quangariecha con vnos bezotes de oro o de turquesas y sus orejeras de oro» (f. 178, L. 21).

32. f. 113, l. 1.

ocupa tal cargo con respecto muy probablemente al dios «el que sale haciendo fuego», *curhica véri*, quien, haciendo un paralelo con los humanos, es el *cazonci* o «rey».

En la *Relación de Michoacán* encontramos al lucero con otro nombre. Se trata de *vrendequa uecara*,³³ cuya morfología permite identificar en la palabra *vrendequa* la raíz *vre*, «ser el primero», con base en las siguientes palabras:

Vrepani. Yr adelante primero, adelantarse, partir primero (DG-T: 747)

Vreta, vretatihqui (DG-E: 584). Primero, adverbio.

A la raíz le sigue el morfema *-nde*, «en el horizonte»,³⁴ y el sustantivizador *-qua*. Todo lo cual se traduce como «lo primero en el horizonte». A este sustantivo lo acompaña la palabra *vecara*, que, dada su terminación, es un adjetivo derivado de la forma verbal *vecarani*, que significa «partirse los que han de ir» (DG-T: 699). De lo anterior podemos traducir el nombre del dios lucero como «lo primero que parte en el horizonte».

Otro pariente del dios que sale haciendo fuego es el dios *tiripamequarencha* o *tiripamenchaquae*, dios que, dice, es abuelo de *curhica véri*, puesto que se refiere a este como «nuestro nieto». ³⁵ Esta palabra se interpretará como una secuencia de dos palabras: *tiripame* o *tiripamencha* y *quarencha* o *qua[r]e*. Dada la movilidad de la secuencia *ncha*, unas veces adjunta a *tiripame*, otras a *quare*, lo interpretaré como el morfema de plural de sustantivos.

La palabra *quare* en *quarencha* quizá está relacionada con *quareri* que, según el *Diccionario grande*, significa «oficial», o sea, el que tiene un oficio:³⁶

Ambe **quareri** eni. Ser ofiçial ingenioso (DG-T: 18).

Considerando el sustantivo *tiripame* en asociación con el verbo *tiripani* «Colgar o ahorcar» (DG-E: 149) se puede traducir como «objeto o persona», dado por el morfema sustantivizador *-me*, «que está colgado», indicado por la raíz *tiri*, «sobre la planicie o superficie limitada», *-pa*. De lo anterior interpretaré a *tirhipamequarencha* como «los oficiales o artesanos colgados sobre la planicie», significado que sugiere que se trata de las estrellas.

33. «[...] y a ti vrendequavecara dios del luzero» (f. 187, l. 14).

34. Como en «**Condani**. Ser lugar ancho y espaçioso» (DG-T: 104), «**Erandeni**, erahchurani, ptupuhchurani, angar angarahchurani. Amaneçer» (DG-T: 189).

35. «[...] y dixoles tiripame quarencha acercaos aca dioses de la man ysquierda y de la man derecha. El pobre de ny hermano dize lo que yo dire el fue a oriente, do esta la madre cuerabaperi y estubo algunos dias con la diosa cuéraváp y estaba alla curicaveri nuestro nyeto [...]» (f. 233, l. 16-19).

36. Agradezco a Felipe Castro por hacerme notar el significado de «oficial» en el siglo XVI.

FENÓMENOS METEOROLÓGICOS

Otra interpretación puede darse al nombre de los abuelos del dios «que sale haciendo fuego», los *tiripame quarencha*. Si reconstruimos <th> en vez de <t> en la palabra *tiripame*, esta podría interpretarse como «objeto o persona que hace ruido sobre la planicie», o como «objeto o persona que va haciendo ruido».

Asumiendo la forma *thiripame*, la raíz *thiri* tiene, según fray Juan Baptista de Lagunas, el significado de «aquel ruydo, tropel o sonido que haze la gente, o qualquier ganado, quando andan alterados de algo o con alguna priesa. Y tambien aquel sonido que lleua el fuego por las çauanas, o montes quando va talando, abrasando, y aburando³⁷ lo que delante halla» (LD: 173). Con este significado la frase *thiripame quarencha* se interpretaría como «aquellos que tienen un oficio, los oficiales», *quarencha*, «ruidosos», *thiri*, «en la planicie», *-hpa*.³⁸ En otras palabras, «los oficiales que hacen ruido en la planicie», lo que sugiere una referencia quizá al trueno.

O podría considerarse al morfema homófono *-pa*, desde el punto de vista de la grafía observada en la práctica ortográfica de la época, donde la grafía <h> es omitida con frecuencia. Este morfema es un sufijo de movimiento,³⁹ por lo que tendríamos la traducción «los oficiales que van haciendo ruido».

El dios «que sale haciendo fuego», *curhica véri*, tiene por hermanos a los *tiripemencha*.⁴⁰ Según la *Relación de Michoacán*, estos dioses se encuentran en *Cuyuacan* y de allí se irán, anuncian, a *Mechuacan* (actual Tzintzuntzan) y luego de regreso a *Uayameo*, actual Santa Fe.⁴¹ Es tentador asociar a los *tiripemencha*, plural del sustantivo *tiripeme*, con los dioses *tirepeme xugapeti*, *tirepeme turinpten*, *tiripeme caheri* y *Chupi tiripeme*. Sin embargo, las poblaciones en las cuales se encuentran los centros de culto no corresponden: *tirepeme xugapeti* se desplaza a Pechataro,⁴² *tirepeme turinpten* va a Iramuco,⁴³ *tiripeme caheri* a Pareo⁴⁴ y *Chupi tiripeme* a la Pacanda.⁴⁵

37. «Aburar. Vale quemar» (Covarrubias, f. 7v).

38. Como lo muestra el contraste entre «Erahpani. Mirar algun llano, o uerlo» (DG-T: 191) con «Eramucuni. Mirar a otro a la boca» (DG-T: 189).

39. «¶A las veces significa hazer algo andando de camino: vt.

¶Pirépani, cantar caminando.

¶Thirépani, comer caminando» (GA: f. 130v).

40. «[...] y encuentro en la çavana los dioses llamados tiripemencha hermanos de nuestro curicaberí» (f. 241, l. 29).

41. F. 242, l. 10-12.

42. F. 25, l. 27.

43. F. 25, l. 29.

44. F. 25, l. 31; f. 26, l. 1.

45. F. 28, l. 31-32.

La discrepancia de los centros de culto de los *tiripemencha* respecto de aquellos de los *tiripeme*, si bien no nos permite confirmar sin lugar a duda la asociación que a continuación haremos, tampoco la invalida, ya que en la *Relación de Michoacán* se hace patente que los dioses pueden tener centros de culto en distintas localidades. Consideraré, pues, a los cuatro *tiripeme* como la enumeración de los *tiripemencha*, hermanos de *curhica véri*.

Estos dioses se distinguen unos de otros por los adjetivos o sustantivos que acompañan la palabra *tiripeme*. Dada la total ausencia de información sobre las propiedades o características de estos dioses, se ofrecerán varias alternativas, aunque al terminar se sugerirá la más idónea. Comencemos considerando los adjetivos.

1. *Xugapeti* «amarillo» o «verde»

Para la palabra *xugapeti*, que reconstruyo como *xungapeti* debido a que las consonantes oclusivas sonoras se presentan en la lengua solo después de nasal, se tienen dos alternativas. Según fray Maturino Gilberti, se trata del color amarillo:

xungapeti. amarillo (GV-T:46 f. 79r).

Sin embargo, en el *Diccionario grande* se trata de un objeto de color verde:

xungapeti (DG-E: 176) Cosa verde. Xuxungas.

2. *Chupi* «fuego» o «azul»

La palabra *chupi* permite nuevamente dos interpretaciones, asumiendo la pérdida de la sílaba final en ambos casos. Se trataría del color azul *chupiqua* o del fuego *chupiri*, según lo indica el *Diccionario grande*:

Chupiri, chuhipiri. Fuego, lumbre (DG-T: 171)

Chupiqua (DG-E: 98) Azul más fino.

3. *Turinpten* «negro»

La palabra *turinpten* podría interpretarse como «negro» dado por *turimbe*:

Turiperani, turimberani, turihcuni, turi turicahcuni, turin turihcu-ni. Teñir de negro. (DG-T: 652).

Una grafía alterna de *turimbe* en las obras de los frailes podría ser *turimpe* en documentos escritos por escribanos nativos, debido a que estos, al no percibir el

46. Cita proveniente del *Vocabulario* elaborado por fray Maturino Gilberti.

alófono sonoro [b] en el contexto de nasal del fonema oclusivo bilabial sordo, tendrían a representarlo con la misma grafía que daban al fonema en los otros contextos, o sea, <p>. Por otra parte, considerando el patrón canónico del tarasco, la presencia de la grafía <t>, precedida de dos consonantes, no se puede explicar, por lo que, en consecuencia, consideramos que aquí hay una errata.

4. *Caheri* «grande»

Finalmente, *caheri* significa «grande»:

Caheri euaqua. Gran semilla (DG-T: 71).

Si consideramos las referencias a color, y tomamos «amarillo» para *xungapeti*, «negro» para *turinpte* y «fuego» y, por ende, «colorado» para *chupi*, se puede suponer una relación con «las madres de la nube negra, madre de la nube blanca y otra madre de la nube amarilla y otra madre de la nube colorada» (f. 111, l. 9-11) mencionadas en la *Relación de Michoacán*. Resultaría así que casi todas las madres están representadas; solo falta la madre blanca, por lo que asumiría que *tiripeme caheri* se identifica con la blanca. De ser esto cierto, la palabra *tiripeme* debería poder interpretarse como «nube». Sin embargo, no es posible darle esta interpretación, ya que nube, nos informan los frailes, se dice *haniqua*. Quizá podría referir a un oscurecimiento o nublazón dado por el radical *tirica* o *thirica* o *thirimbe*, pues el *Diccionario grande* ofrece las siguientes entradas:

Tiri tiricandeni, tirimarandeni, sinchamarandeni (DG-E: 329). Escurecer, hazer escuro. Pahpahcandeni,

Thiri thiricangascani, **thirimbengascani**. Tener turbada la uista, o enferma (DG-T: 622).⁴⁷

El tema *thirimbe* es el más cercano al radical *tiripe* de la palabra *tiripeme*. Comparémoslos.

1. La consonante inicial: Como se dijo arriba, la fluctuación entre las grafías <t> y <th> es común.
2. Una alternativa de representación de la secuencia fónica [mb], además de la ya mencionada <mb> por parte de los españoles y <mp> por algunos amanuenses, es también <p> o , como se puede ilustrar con el testamento de doña Ana Ramos escrito por el escribano Adriano en 1637:

47. El manuscrito original fue corregido introduciéndose la <h> inmediatamente después de la <t>.

huripeti, huribeti (Adriano).
hurimbeti. Derecho, derecha cossa (DG-T: 590).

Considerando la referencia a nubes de cuatro colores y las observaciones respecto de la fluctuación gráfica en documentos escritos por escribanos, es probable que la palabra *tiripeme* se interprete como «la que», dado por *-me*, «cubre con velo, nubla u oscurece», dado por *thirimpe*. Tomando esta última interpretación, la asociación con las madres de colores es reveladora:

tiripeme xungapeti «la que cubre con velo amarillo» / «la madre de la nube amarilla»
tiripeme turinpten «la que cubre con velo negro» / «la madre de la nube negra»
chupi tiripeme «la que cubre con velo de fuego» / «la madre de la nube colorada»
tiripeme caheri «la que cubre con velo, la grande» / «la madre de la nube blanca».

Estas cuatro diosas, hermanas de *Curhica véri*, parecen hacer referencia al espectáculo celestial que tiñe las nubes de amarillo o rojo en los atardeceres, de gris oscuro antes de las tormentas o el horizonte límpido cuando el sol, que está asociado con el color blanco, brilla en todo su esplendor, «la madre blanca» o «la que cubre con velo, la grande».

LAS CREADORAS

Para terminar, analizaré los nombres de las tres diosas principales. La diosa madre *Cuerauaperi*, que tiene su centro de veneración principal en Zinapécuaro,⁴⁸ se manifiesta al género humano poseyendo⁴⁹ al individuo, el cual, por ese hecho, queda destinado a ser sacrificado. Su color parece ser el amarillo.

Cuerauaperi se interpreta como «la que», dado por *-ri*, «desata», *cuera*, «en su vientre», *-ua*,⁵⁰ a «seres animados racionales», *-hpe*.⁵¹ Con ello quieren comunicar

48. F. 231, l. 30; f. 10, l. 24.

49. F. 10, l. 14-15; f. 234, l. 26.

50. Como lo muestra el contraste entre «Pameuarani. Tener dolor de estomago» (DG-T: 396) y «[Pameni. Doler]» (DG-T: 395).

51. «¶De la particula, Pe.

¶Esta particula **pe**, junta con los verbos significa indeterminadamente o confusamente: *vt*

¶Pahmpzpeni, amar assi sin señalar a quien.

¶Hucendahpeni, enseñar» (GA: f. 131r).

que es la diosa que pare con dificultad, ya que el verbo *cuerauahpeni* se utilizaba para hablar de un parto difícil, según nos informa fray Juan Baptista de Lagunas: «Y assi, tambien significa librarse de algun peligro, assi como, las preñadas que se dira **cuerauanstani**, tornarse a desatar, soltar, o librar el vientre» (LD: 59).

Otra diosa importante es *xaratanga* o *xaratangua*. Su centro ceremonial principal se encontraba en Tararian;⁵² sin embargo, un día se manifiesta en sueños al principal Tangaxoan y le solicita que la lleve a la ciudad de Michuacán.⁵³ Ya consolidada la conquista, esta diosa acompaña frecuentemente al dios «que sale haciendo fuego», *curhica véri*.

Hay dos posibles interpretaciones de su nombre. Tomaré la grafía *xaratangua* para mi análisis, ya que la palabra escrita *xaratanga* presenta la terminación *-nga* que no se reporta para sustantivos, por lo que supongo que ha ocurrido una contracción y que originalmente se trataba de *-ngua*.

La raíz *xara* puede comprenderse como «sensualidad» o como «mostrar»:

1. Sensualidad

Para apoyar la interpretación de la raíz *xara* como «sensualidad o goce sexual» encontramos en la *Relación de Michoacán* un episodio que relata la historia de una mujer que, estando al servicio de esta diosa, abandona el recinto llevando la imagen divina hacia el mercado. Ahí, levanta una carpa y deposita la imagen en la entrada. Habiendo hecho esto, manda a sus sirvientes a llamar a cualquier hombre bien parecido para gozar con él.

Aunque hay una expresión de reprobación de esta actitud,⁵⁴ no por ello se puede descartar la lectura que asocia el nombre de la diosa con el placer. Así, su nombre se analizaría como «la que hace que otro», dado por el morfema causativo *-ta*,⁵⁵ tenga «placer, gozo, contento», dado por *xara* y el morfema sustantivizador *-qua*, que dentro del contexto de una nasal que precede se realiza como *gua*. No puedo, sin embargo, explicar la presencia de la nasal *n*. Con esta salvedad, se

52. F. 53, l. 10; f. 48, l. 12; f. 76, l. 8; f. 115, l. 6; f. 136, l. 10.

53. F. 136, l. 19.

54. «[...] y aquella su hija llamada mahuina es mala que se yua al tiangues y hizo que le hiziesen en el tiangues vna tienda o pauellon llamado xupaquata y pusiese como ponian a la diosa xaratanga en aquel pauellon hecha vna camara de mantas pintadas y asentauase encima de muchas mantas y estando en aquel pabellon dezia que le llamasen los mançebos hermosos que pasauan por el mercado y todo el día se juntaba con ellos dentro de aquel pabellon y dezia que les dixesen sy yo fuera baron no me juntara con alguna muger esto hazia aquella muger pluguiera a los dioses que la tomaran y la sacrificaran sus hermanos y la hecharan al rio [...]» (f. 115, l. 7-16).

55. Considérese el contraste entre «Paçascani. Tronar» (DG-T: 388) y «Paçastani. Hazer que true-ne» (DG-T: 388).

podría interpretar la palabra *xaratangua* como «la que hace que otro tenga placer, gusto, contento»:

Erendiqua **xarataparini** hamani. Biuir mui a su plazer y contento, sin enojos ni trabajos (DG-T: 193).

Hinihco ezqua **xarati** hucanstani. Poner alli toda su felicidad, cuidado y solitud (DG-T: 239).

Andumuti **xarani**. Gozar de sus meritos, o premio (DG-T: 31).

Nomenihco **xarani** ambetzequa himbo eratehpeni. Mirarlas con ojos libidinosos y afiçionados siempre (DG-T: 374).

2. Mostrar

La diosa *xaratangua* parece estar relacionada con el nacimiento, pues podemos asociarla con la palabra *xarangarintahpeni* «parir la mujer o animal» (DG-T: 253). Con esta entrada consideremos también las siguientes palabras:

Nomaro **xaratani**. No mostrar ninguna cosa (DG-T: 371).

Xaratani, **exerani** (DG-E: 237). Descubrir lo oculto.

Si la raíz *xara*, en concatenación con el morfema causativo *-ta*, significa mostrar, el verbo *xarangarintahpeni* puede traducirse como «mostrar» indicado por *xara* y el morfema causativo *-ta*, «en su seno» *-ngari*, «seres animados racionales» *-hpe*, terminando con el infinitivo *-ni*, o sea, «mostar seres animados racionales en su seno», traducción que da una interpretación más literal de «parir». La diosa *xaratangua* sería entonces «aquella» dada por el sustantivizador *-qua*, «que muestra algo» indicado por la raíz *xara* en concatenación con el sufijo causativo *-ta*.

En la *Relación de Michoacán*, la diosa *xaratangua* trae «a la tierra, axi colorado y verde y amarillo [...] frisoles colorados y negros [...] maíz colorado y lo pintado» (f. 24, l. 10-20), lo que sugiere que está relacionada con la agricultura. Podríamos pensar entonces que *xaratangua* es una diosa de la naturaleza, pues es la que da nacimiento a las plantas alimenticias, el chile, el frijol y el maíz. Pero quizá también sea la diosa que da origen a las aves, pues se le venera con el sacrificio de patos y codornices,⁵⁶ y se le adorna con atavíos hechos de pájaros colorados.⁵⁷

Finalmente, la diosa *peuame*, mujer del dios «roca erigida sobre la planicie», *querenda angapeti*, es la que pare: «la que», dado por *-me*, y «pare» por la raíz *peua*. Esta raíz se utiliza para hablar del parto de las mujeres:

56. F. 175, l. 10-12.

57. F. 80, l. 19-21.

Peuani. Parir a vno (DG-T: 421)

Peuatahpeni. Partear mugeres (DG-T: 421),

y, a la vez, el nombre de la diosa se utiliza para referirse a una planta medicinal:

Peuame. Vna rraiz medizinal de tierra caliente (DG-T: 421).

CONCLUSIÓN

Los nombres de los dioses analizados no son más que una parte de la enumeración que se encuentra dispersa en la *Relación de Michoacán*. Hemos abarcado aquí, con excepción del dios de la mano derecha, «los primogénitos» y el dios del infierno, cuyos nombres solo se encuentran en español, los dioses que ritualmente se mencionaban:

[...] para la leña que os mandare traer para los cues de la madre **cueravaperi**, y de **los dioses celestes engendrades** [las estrellas] y los **dioses de las cuatro partes del mundo** [las cuatro madres] y los **dioses de la mano derecha y de la mano izquierda** con todos los demas con el **dios del ynfierno** que el a de tener cargo en nombre de **curicaberi** y sus hermanos y la **diosa xaratanga** de hablar sobre esta leña [f. 227, l. 6-11, corchetes del autor];

o en:

[...] los venados que tomamos mas con ellos damos de comer al **sol** y a los **dioses celestes engendrades** y a Las **qua[t]ro partes del mundo** y despues comemos nosotros. [f. 28, l. 13]

El análisis etimológico de los nombres de los dioses muestra un estilo descriptivo cuyo referente menciona la función de las diosas y las características o forma que poseen los dioses. En este contexto, las diosas paren o crean seres:

- *Cuerauahperi*, «la que desata en su vientre a seres animados racionales».
- *Xaratangua*, «la que muestra algo» o «la que hace que otro tenga placer, gusto, contento».
- *Peuame*, «la que pare».

Por su parte, los dioses representan un astro:

El sol:

- *Curhica véri*, «fuego que sale ardiendo» o «el que sale haciendo fuego».
- *Tiripeme*, «el dorado».
- *Querenda angapeti*, «roca erecta sobre la planicie».

El lucero:

- *Vrendequa vecara*, «el primero que parte en el horizonte».
- *Qhuangari*, «el caballero».

Las estrellas:

- *Tirhipame quarencha*, «los oficiales colgados sobre la planicie».

Los dioses representan también fenómenos climatológicos:

El trueno:

- *Thiripame quarencha*, «oficiales que van haciendo ruido» o «los oficiales que hacen ruido en la planicie».

Las nubes:

- *Thiripeme xungapeti*, «la que cubre con velo amarillo».
- *Thiripeme turinpten*, «la que cubre con velo negro».
- *Chupi thiripeme*, «la que cubre con velo de fuego».
- *Thiripeme caheri*, «la que cubre con velo, la grande».

Por fin, los dioses representan extensiones geográficas:

- *Uira [a]mbanecha*, «aquellos que son limpios y planos».

Como los ejemplos analizados ilustran, en tarasco, un idioma con riqueza morfológica, se hace uso extenso del poder expresivo de los morfemas de espacio para significar el orden cosmológico y el lugar que ocupan los dioses. El análisis etimológico de la terminología religiosa y cosmológica registrada en el siglo XVI abre la posibilidad de una reconstrucción del contexto referencial-semántico de la cosmología tarasca.

APÉNDICE. GRAFÍA, ANÁLISIS ALTERNATIVOS E INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

Para cada término analizado en el artículo se presentarán dos incisos en este apéndice. El encabezado da la forma ortográfica reconstruida con base en la información que encontramos en el *Arte y diccionario: con otras obras, en lengua Michoacana* de fray Juan Baptista de Lagunas, ya que este autor es particularmente capaz y cuidadoso en el registro fónico. En el inciso (1) enlistaré las varias grafías en las que se encuentran los nombres de los dioses en la *Relación de Michoacán*, y anoto para cada una de ellas una sola de las fojas en la que se encuentra. En caso de ser necesario, la grafía irá acompañada de algún comentario. En el inciso (2) anoto las interpretaciones y análisis que otros autores ofrecen y que no necesariamente concuerdan con el análisis propuesto en el cuerpo de este artículo.

Comentario general sobre las alternancias gráficas más comunes en la *Relación de Michoacán*

- Las grafías <u>, <v> y se encuentran no solamente en la *Relación de Michoacán* sino también en varios documentos del siglo XVI para representar el fono [u]. Se interpretan como consonantes si les sigue una vocal y como vocales si les precede una consonante no nasal.
- Las grafías <gu> y <hu> seguidas de vocal representan, al igual que las anteriores, el fono [u] con valor de consonante.
- Las grafías <i> e <y> representan el fono [i]. Se interpretará como consonante si le sigue una vocal y como vocal si le precede una consonante.

Comentario general sobre las interpretaciones de otros autores

No se dispone aquí del espacio suficiente para comentar las citas de cada autor, que se presentan por orden cronológico de su publicación en cada inciso. Podemos sin embargo agrupar en tres clases la interpretación que hasta ahora se ha dado a los nombres de los dioses:

1. Se interpreta la grafía del manuscrito original sustituyéndola, en algunos casos, por otra grafía que no está atestiguada en el texto (curica ueri, tiripeme turupten).
2. Se hace un análisis considerando los elementos que conforman la palabra. En muchos casos, sin embargo, la interpretación de los morfemas que se concatenan no toma en cuenta las restricciones de combinación que caracterizan a la lengua.
3. Las traducciones no siempre son literales; en otras palabras, no se apegan totalmente al conjunto de significados de los elementos que componen la palabra.

Cuerauahperi

1. GRAFÍAS

cuerauaperi	f. 9, l. 9	cuervaperí	f. 10, l. 14
chneranaperi	f. 77, l. 22	cuervabaperi	f. 229, l. 13
chneravaperi	f. 227, l. 7	cuervabaperí	f. 236, l. 4
cuervavaperi	f. 243, l. 4	cuervapaperi	f. 224, l. 17

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] la madre **Cuervavahperi** (creadora) [...] (Seler 2000: 177).
- [...] Cuerauáperi significa también **Creador** (Gilberti 1990 [1559]).
- Por eso la oración del Credo en tarasco dice: «[...] **auándaeri ca echérieri Cuerváhperi** [...]» (creador del cielo y de la tierra). La *Relación* escribe **Cuerauáperi**; Gilberti, **Cuerauáhperi**; y el tarasco moderno, **Cuerváhperi**, por lo menos en la sierra de Michoacán; y también en este último se le da el significado masculino. Pero la palabra parece ser la misma, aunque la partícula *-ua* que falta en el tarasco moderno agrega el significado de «en el vientre». Es decir, **crear en el vientre**, lo que sí da una connotación de femenino a la palabra antigua.
- **Cuerauáperi** significa, literalmente, «la que desata en el vientre», es decir, «la que hace nacer» (Corona Núñez 1973: 93).
- [...] Cuerauáperi (Cuerváhperi = Creadora o creador; ua, sílaba intermedia, es un enfiijo que da la idea de interior, seno o vientre. «La que crea en su vientre, la madre creadora o engendradora») [...] (Hurtado 1986: 59).
- CUERAUAPERI (Cuerváhperi = Creador o creadora; Ua = partícula enclítica que da la idea de dentro, en el vientre. «La que crea o engendra en su vientre») [...] (Hurtado 1986: 83).

Curhícuva veri / Curhíca veri

1. GRAFÍAS

curicaueri	f. 14, l. 20	curícaveri	f. 183, l. 1
curicauery	f. 15, l. 21	curícaverí	f. 192, l. 2
curicaneri	f. 54, l. 10	curicaberi	f. 194, l. 18-19
curícaueri	f. 165, l. 6	curícaberi	f. 182, l. 24
curicahueri	f. 29, l. 12	curicaberí	f. 222, l. 17
curicaveri	f. 173, l. 7	curicuueri	f. 97, l. 12
curicaverí	f. 244, l. 26	curicnaueri	f. 64, l. 6
curicagneri	f. 108, l. 12		

En «curica uerli» (f. 86, l. 3) la secuencia gráfica <rl> es sin duda una errata, ya que dicho grupo consonántico no se encuentra en la lengua.

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] **Curicaveri** [...] debía ser dios sol, quizá el joven sol, el sol naciente [...] (Seler 2000: 180-181).
- El nombre mismo **Curicaveri** se debe leer **Curikaeri**, «el atizador grande» (Seler 2000: 181).
- Curicaueri [...] La mala traducción de esta palabra tendremos que achacarla a los amanuenses que copiaron el original del *Códice Escorialense* o *Relación de Michoacán*, pues el autor debió escribir esta palabra así: *Curicaheri*, pero como la h del siglo XVI se escribía con un rasgo inferior curvado hacia atrás, se la confundió con la b, la cual se cambiaba a menudo por v, y esta por u. Así llegó a ser Curicaberri, Curicaveri y Curicaueri (Corona Núñez 1968: 162).
- La palabra **Curicaueri**, escrita por los españoles del siglo XVI Curicaveri o Curicaberri, y después Curicaneri, parece ser realmente Curicaheri (**curi**: fuego, y **caheri**: grande), y entonces significa «El Gran Fuego», o «La Gran Hoguera» (Corona Núñez 1973: 15).
- [...] la raíz **curi**: fuego, y terminar con la palabra **caheri**: grande, pues hay que volver a insistir en que sin duda se cambió la **h** por **u** en la palabra **Curicaueri** (Corona Núñez 1973: 23).
- Curicaveri (Curí = Fuego; Caheri = Grande. «El Gran Fuego») [...] (Hurtado 1986: 43).
- [...] Curicaveri (Curí = Fuego; Caheri = Grande. «El gran fuego», «El fuego que todo lo alienta») (Hurtado 1986: 49).
- CURICAVERI (Curí = Fuego; Caheri = Grande, inmenso. «El gran fuego, el fuego inmenso») [...] (Hurtado 1986: 81).

Parhaquahpeni

1. GRAFÍAS

parhaquahpen LD: 130.

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- El observador ve una circunferencia plana desde el centro, y por tal razón se denomina al mundo Parhakuajpeni o parhakpeni (Chávez 1994: 261).

Peuame

1. GRAFÍAS

peuame f. 112, l. 27

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] **Pheuame** («la parturienta») [...] (Seler 2000: 185).
- [...] **Peuame** (la parturienta) (Corona Núñez 1973: 63).

- [...] **Pehuame** representa a la Luna, siendo por lo mismo la Madre Luna. De ahí que se llama «la parturienta» (Corona Núñez 1973: 105).

Querenda angapeti

1. GRAFÍAS

querenda angapeti f. 112, l. 18

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] **Querenda Angápeti**: «Roca enhiesta» [...] (León 1979: 84).
- [...] un dios llamado **Querenda angapeti** («la peña que sobresale en la llanura») [...] (Seler 2000: 185).
- [...] **Querenda-angápeti**: «la peña que está en el templo» (Corona Núñez 1973: 31).
- [...] **Querenda-angápeti**: «la peña que está levantada en el templo» (Corona Núñez 1973: 32).
- QUERENDA-ANGAPETI (Kheré-nda = Roca; Angápeti = Que se adora en el templo. «El dios hecho roca que se adora en el templo») [...] (Hurtado 1986: 88).

Tiripeme

1. GRAFÍAS

Tirepeme f. 14, l. 23

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] **Curicaueri**, o **Tiripeme** (o, como observa con razón el doctor León, pues suele cambiarse la i por u, **Turipeme**; como **petamiti** por **petamuti**). **Curicaveri**, «**Curicaveri** negro» (Seler 2000: 74-75).
- Es probable que el nombre **Tiripeme**, aplicado asimismo al dios [curicaveri], signifique «el negro», y también se pueda decir **Turipeme** (Seler 2000: 182).
- Hasta ahora se ha dicho, como cosa casi segura, que la palabra **tiripeme** está mal escrita en el documento que existe en El Escorial, del cual se hicieron la edición de Madrid y la de Morelia; que la palabra correcta es **turipeme**, que vendría a significar **negro**. Así lo han creído Seler, León y otros, porque en varios pasajes del documento llamado generalmente *Relación de Michoacán* se ve que algunos dioses y sacerdotes van «embijados» de negro; pero es muy raro que la palabra, que aparece en varios lugares del manuscrito, siempre diga **tiripeme**. Por lo que creo, a pesar de todo, que esta es la palabra correcta, y que está formada por la radical de oro: **tiripe**, y la partícula *-me* que denota **agua**. Maturino Gilberti traduce **tirípeti cuiripu** por «persona de lindas carnes», lo que indica que **tirípeti** no solo significa oro, sino que además es el adjetivo para lo hermoso y quizá también para lo divino y precioso (Corona Núñez 1973: 35-36).

- Es más lógico pensar que **Tirípeme**, con los componentes que encierra de agua y de preciosos: «agua preciosa o agua hermosa» [...] (Corona Núñez 1973: 36).

Tirhipame quarencha

1. GRAFÍAS

tiripamencha quae f. 233, l. 8. En el manuscrito la palabra *quae* parece ser una corrección que se encuentra añadida arriba de *tiripamencha*, donde la <q> de *quae* se escribió justo a la altura de la <e> de *tiripamencha*.

tiripame qnarencha f. 233, l. 16

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] Tirípeme-Quarencha «dos que se hicieron **Tiríteme**» (Corona Núñez 1973: 45).

Tiripeme

1. GRAFÍAS

tirepeme xugapeti	f. 25, l. 27	chnpi tiripeme	f. 28, l. 31-32
tirepeme turinpte	f. 25, l. 29	tiripemencha	f. 241, l. 30
tiripeme caheri	f. 25, l. 31	tirepeme curicaueri	f. 14, l. 23
tiripímencha	f. 242, l. 4		

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] los **Tiripemencha** (¿los negros?) (Seler 2000: 178).
- [...] su dios **Tiripeme Xungapeti** (**tiripeme** amarillo), [...] (Seler 2000: 82).
- [...] **xungápeti** significa amarillo, así como **xunganda** es ámbar (Corona Núñez 1973: 49).
- Tirípeme-Xungápeti (Xunhápeti = Amarillo) [...] (Hurtado 1986: 87).
- ESTE TIRIPEME, que la *Relación* apellida **Turupten**, debió de ser una deidad blanca colocada en el poniente, y es casi seguro que su apellido es **Tupuren**: «el blanco» (Corona Núñez 1973: 51).
- Tirípeme-Turupten (El distinguido escritor y maestro José Corona Núñez, en su estudio e interpretación de la primera parte de la *Relación de Michoacán*, anota que posiblemente no sea «Turupten» sino «Supuren», en lo que estoy plenamente de acuerdo con el maestro. Investigué en fuentes escritas y orales sobre el posible significado del primer vocablo y no fue posible su interpretación; en cambio, si se toma la voz «Turupen», el diccionario de tarasco antiguo dice: «Thupuri» o Tupuren es un polvo de tierra característicamente blanco. Y Francisco J. Santamaría dice en su *Diccionario de mexicanismos*: «Tupure (del

tarasco Tupuri). En Michoacán se llama así al mantillo o tierra vegetal) (Hurtado 1986: 87-88).

- EL DIOS TIRIPEME (Thirí = Raíz de varios vocablos que expresa la idea de: Echar agua de un pozo; Hucáh-peni = Gobernar o regir, administrar. De este verbo quizá, aunque sin seguridad, esté tomado el término «Peni», que en muchas castellanizaciones pasó a ser «Peme». «El que gobierna o administra las aguas del cielo») [...] (Hurtado 1986: 86).
- Chupí-Tiripeme (Chupí = Azul) [...] (Hurtado 1986: 87).
- [...] el dios **Tiripeme kaheri** (**Tiripeme** el grande) [...] (Seler 2000: 82).
- **Tiripeme kaheri** (gran **Tiripeme**) [...] (Seler 2000: 178).
- [...] Tirípeme Caheri tiene este nombre: el Gran Tirípeme (Corona Núñez 1973: 44).
- Tiripeme-Caheri, el dios grande de la lluvia, el gran señor Negro [...] (Hurtado 1986: 87).

Uirambanecha

1. GRAFÍAS

vyranbanecha f. 136, l. 18

virambanecha f. 194, l. 6

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- A los **Virambanecha** de los **michuaque**, cuyo nombre, según parece, significa «los desnudados», «los despojados de su adorno» [...] (Seler 2000: 169).
- La palabra **Uirauanecha** significa «los conejos echados» (Corona Núñez 1973: 115).
- Por un error paleográfico, la *Relación de Michoacán*, tanto en la edición de Morelia como en la antigua de Madrid, dice **Uirambanecha**, lo que viene a significar «los del Valle de las Lajas», o «los de Uiramba», nombre de un pueblo de Michoacán (hoy Huiramba) (Corona Núñez 1973: 116).

Urendequa vecara

1. GRAFÍAS

vrendequa vecara f. 33, l. 18

hurendequa vccara f. 63, l. 14

vrendeqna vecara f. 65, l. 9

hurendeqna vecara f. 64, l. 14

vrendeqna becara f. 83, l. 7

vrendeqna becana f. 87, l. 11

vuendequa vecara f. 25, l. 24

hurendeqna vearra f. 83, l. 2

2. INTERPRETACIONES DE OTROS AUTORES

- [...] su dios llamado **Urendequavecara** «dios de la estrella de la mañana» [...] (Seler 2000: 81-82).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO

s/f *Diccionario grande de la lengua de Michoacán*. Introducción, paleografía y notas de J. Benedict Warren. Morelia (México): Fimax Publicistas.

ANÓNIMO

1977 [1541] *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán*. Transcripción de José Tudela, estudio preliminar de José Corona Núñez. Morelia (México): Balsas Editores.

CORONA NÚÑEZ, José

1968 «Aclaraciones a un vocabulario tarasco». *Anales del Museo Michoacano*, n.º 6, segunda época. Morelia (México), pp. 158-163.

1973 *La mitología tarasca*. Morelia (México): Balsas Editores.

COVARRUBIAS, Sebastián de

1998 [1611] *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla (Colección «Ad litteram», 3).

CHÁVEZ CERVANTES, Felipe

1994 «Naturaleza, recursos naturales y cosmovisión p'urhépecha: Notas etnográficas para su estudio». En Carlos Paredes (coord.). *Lengua y etnohistoria Purhépecha. Homenaje a Benedict Warren*. Morelia (México): Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 257-263.

FRIEDRICH, Paul

1969 *On the Meaning of the Tarascan Suffixes of Space*. Baltimore: International Journal of American Linguistics (Memorias del IJAL, 23).

GILBERTI, Maturino

1987 [1558] *Arte de la lengua de Michuacan compilada por el muy Reverendo padre fray Maturino Gylberti, de la orden del Seraphico padre sant Francisco, de regular observancia. Año de 1558*. Introducción histórica con apéndice documental y preparación fotográfica del texto por J. Benedict Warren. Morelia (México): Fimax Publicistas.

1990 [1559] *Vocabulario en lengua de Mechuan*. México: Centro de Estudios de Historia de México/Conдумex. Servicios Conдumes S.A. de C.V.

HURTADO MENDOZA, Francisco

1986 *La religión prehispánica de los purhépechas: Un testimonio del pueblo tarasco*. Morelia (México): Linotipográfica Omega.

JACKSON, W.M.

1970 *Diccionario hispánico universal. Enciclopedia ilustrada en lengua española.* México: Gráfica Impresora Mexican.

LAGUNAS, Juan Baptista de

1983 [1574] *Arte y diccionario: Con otras obras, en lengua michuacana. Co[m]puesto por el muy R.P. Fray Iuan Baptista de Lagunas, Praedicator, Guardian de Sanct Francisco, de la ciudad de Guayangareo, y Diffinidor de la prouincia de Mechuacan, y de Xalisco.* Introducción histórica con apéndice documental y preparación fotográfica del texto por J. Benedict Warren. Morelia (México): Fimax Publicistas.

LEÓN, Nicolás

1979 *Los tarascos.* México: Editorial Innovación.

MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo

1994 «El vocabulario en lengua de Mechuacan (1559) de fray Maturino Gilberti como fuente de información histórica». En Carlos Paredes (coord.). *Lengua y etnohistoria Purépecha. Homenaje a Benedict Warren.* Morelia (México): Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 67-162.

MONZÓN, Cristina

1997 *De acá para allá: Lenguas y culturas amerindias.* Tomo 5. Introducción a la lengua y cultura tarascas. Valencia: Universitat de València, Departament de Teoria dels Llenguatges.

1998 «Los morfemas de espacio del p'urhépecha; morfosintaxis y significado». Tesis doctoral. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

MONZÓN, Cristina y Hans ROSKAMP

2001 «El testamento de doña Ana Ramírez de Acuitzio. Michoacán, 1637». En *Relaciones 86, Estudios de historia y sociedad 21*, primavera. Zamora (México), pp. 187-207.

SELER, Eduardo

2000 «Los antiguos habitantes de Michoacán». En Moisés Franco Mendoza (ed.). *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán.* México: Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 147-234.

SWADESH, Mauricio

1969 *Elementos del tarasco antiguo.* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.

II

LOS TEXTOS ANTIGUOS EN LENGUA ABORIGEN: EL RETO DE LA INTERPRETACIÓN

Entre el aimara y el quechua: la <cachiua> guamanpomiana

RODOLFO CERRÓN-PALOMINO

Los quales dansas y arauis no tiene cosa de hechicería ni ydulatras ni encantamiento cino todo huelgo y fiesta rregocixo cino ubiese borrachera seria cosa linda.
(Guaman Poma 1936 [1615]: 317)

La <cachiua> que Guaman Poma recoge como una muestra de los distintos géneros de canciones y bailes del antiguo Perú ha sido objeto de diversas lecturas e interpretaciones, todas ellas muy lejos de ser satisfactorias. Uno de los problemas responsables de ello ha sido la identificación lingüística y/o dialectal del texto. En los últimos tiempos se ha sostenido que la lengua en que este aparece cifrado podría tratarse de un tipo de quechua central, lo cual, conforme lo demostraremos, no es exacto. Un análisis más cuidadoso del material revela que estaríamos ahí ante un texto escrito en lo que modernamente se llama quechua «ayacuchano» con fuerte sustrato de aimara «cuzqueño».¹ Interpretada la canción en tales términos, su traducción, a la par que nos permite descartar falsas asociaciones, resulta mucho más sencilla y coherente.

En lo que sigue, luego de brindar una descripción formal del texto y de evaluar someramente los intentos previos de traducción del que fue objeto, pasaremos a ofrecer nuestra propuesta alternativa de análisis e interpretación del material.

1. Por «aimara cuzqueño», expresión tomada de las «Annotaciones» a la traducción de la *Doctrina Christiana* del Tercer Concilio (1985 [1584]: fol. 79v), entendemos la o las variedades de aimara que se hablaban, todavía en la segunda mitad del siglo XVI, en el territorio del antiguo obispado del Cuzco (que hacia el norte comprendía hasta Huamanga). Para estos puntos, véase Cerrón-Palomino (1999, 2001).

DESCRIPCIÓN

La <cachiua>,² según el cronista lucaneño, es una de las danzas y canciones (= <taquies>) propias de los indios, nobles y plebeyos, practicada en las cuatro regiones del antiguo territorio incaico. El ejemplo con que ilustra dicho género aparece registrado precisamente en la sección destinada a las «canciones y mucicas» del imperio (Guaman Poma 1936 [1615]: 317), sin especificar, a diferencia de lo que ocurre con las otras canciones que consigna, la región a la que corresponde. Esta indeterminación será, como veremos, la responsable de la confusión en la filiación de la lengua (o dialecto de esta) en que el autor nos proporciona el texto de la canción.

En lo que respecta a su versión manuscrita, el texto presenta, como parece ser la norma en todos los de su época, problemas de segmentabilidad. Hay, pues, constantes vacilaciones en la forma en que aparece una frase o expresión, idéntica o similar, unas veces junta, y otras en forma segmentada, en ambos casos de manera gramaticalmente arbitraria. Así, por ejemplo, se tiene <sauayllapani>, <ayamisayllapani> y <pusa curisac>, al lado de <misaylla pani>, <chanca misayll'apani> y <sauacu risac> respectivamente, donde los vocativos aparecen fusionados con los ponderativos adverbiales o la expresión verbal muestra cortes innecesarios e inmotivados. De otro lado, a simple vista, parecería que el autor (o el copista)³ tuviera la intención de separar en forma de versos, entre guiones, el texto vertido de manera corrida; sin embargo, tras una detenida inspección, no es difícil darse cuenta de que ello no ocurre así, pues en un caso tenemos, por ejemplo, <maytachi-cayta sauacurisac->, pero, al mismo tiempo, <maytachi cayta misacu risac->, donde, por razones gramaticales y rítmicas, <maytachi> no puede ser un verso por sí solo. Finalmente, el autor o el copista hacen uso del signo de los corchetes, y este recurso parece responder al afán por hacer resaltar el

-
2. Se trata, en verdad, de la voz quechua/qačwa/, proveniente del protoquechua *qačwa, escrita así por el cronista indio, con vocal epentética o transicional, alternando con <cachaua> (cf. también, en el mismo autor, <muchoca> por /mučka/ «mortero»). Como se sabe, la *cachhua* (voz incorporada al castellano andino), que todavía se practica en las comunidades andinas más remotas, es un género de danza en la que participan solo parejas de jóvenes.
 3. Como se sabe, en la redacción del texto guamanpomiano intervienen varias manos, y, tal como argumenta de manera convincente Cárdenas (1997), muchos pasajes de la obra parecen haber sido redactados al dictado. De paso, quedamos agradecidos al ex discípulo y colega mencionado por habernos hecho algunas sugerencias en torno de las características formales del texto que comentamos.

carácter de «estribillo» que tienen dos pares de los versos de la canción, de sentido más bien exclamativo.⁴

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN PREVIOS

Como se adelantó, han sido varios los esfuerzos desplegados en el intento por interpretar y traducir el texto de la <cachiua> a partir de la versión facsimilar de la obra guamanpomiana editada por Rivet en 1936. Sin pretensiones de exhaustividad, en esta sección nos limitaremos a comentar algunos de tales intentos, para lo cual distinguiremos entre aquellos provenientes, por una parte, de estudiosos más bien aficionados, sin mayor base lingüística que la de ser hablantes de la lengua supuestamente involucrada; y, de la otra, de estudiosos con cierta formación lingüística y filológica, no necesariamente hablantes del idioma en cuestión. Dentro del primer grupo se inscriben las versiones de J.M.B. Farfán (1938), Teodoro Meneses (1984) y Alfredo Alberdi (1986); dentro del segundo, las de Jorge Urioste (1980), Jean-Philippe Husson (1985: 291-323) y Ian Szemiński (1993).

En relación con las versiones propias del primer grupo, la nota común es que ellas han sido formuladas, como era de esperarse, sin el mayor rigor filológico y textual elementales, y llegan a ofrecernos traducciones en verdad arbitrarias, por no decir antojadizas, al margen y por encima del texto original. Lo que parecen sugerirnos tales intérpretes y traductores, paradójicamente, es que Guaman Poma simplemente no sabía lo que estaba escribiendo cuando recurría al quechua (o al aimara), es decir, que aquí también valdría aquello de la supuesta «behetría mental» que estaría reflejada en los escritos del cronista indio, según la conocida expresión de Porras Barrenechea (1948: 7). Así, pues, a la hora de «leer» el texto, Farfán une y separa expresiones cuando no debiera, interpretando gratuitamente aquello que sus reacomodos le sugieren, sin importar las consecuencias semánticas de ello, pues en última instancia todo depende de la imaginación del traductor. Esta misma proclividad se advierte en la interpretación gratuita de los elementos léxicos y de sus componentes morfológicos, traducidos de manera caprichosa y sesgada, aunque, afortunadamente, por lo menos en una ocasión, el traductor deja sin verter al castellano parte del estribillo, quizá por no entenderlo

4. En verdad, el texto muestra solo el signo de apertura, y ello parece ocurrir así, más o menos de manera sistemática, en la *Nueva crónica*. En efecto, se echa mano de él, por lo regular, cuando se trata de una enumeración, cuando hay cambio de temas, o cuando se muda de código lingüístico (del castellano al quechua, por ejemplo). El caso que describimos se inscribiría, *grosso modo*, dentro de la segunda categoría mencionada.

del todo. En suma, la versión ofrecida por este quechuista no responde ni al texto original ni al mensaje cifrado a través de este por su recopilador. Por lo que respecta a Meneses, la suya es una versión aún más escandalosa que la de su colega sanmarquino, pues el autor, siguiendo su vieja práctica, anuncia «reposiciones» y «enmendaduras», seguramente porque el texto, por sí solo, le resultaba «incoherente» e incomprensible. Convencido de ello, y de acuerdo con su propósito, translitera caprichosamente los versos de la canción en función de su propia «lectura», añadiendo, deformando y quitando libremente palabras y expresiones, para luego interpretarlas de acuerdo con las enmiendas y restauraciones introducidas, como si estuviéramos frente a un texto apócrifo o incompleto. En consecuencia, la versión de Meneses, además de caprichosa y forzada, demuestra hasta qué punto su autor simplemente no entendió el texto guamanpomiano, y, como resultado de ello, su traducción, verdaderamente irreverente, es producto íntegro de su imaginación.⁵ Finalmente, en relación con la propuesta de Alberdi, no obstante el anuncio de que la suya busca superar «los errores paleográficos y de traducción» de las versiones previas, tras ofrecer una transcripción mecánica y fiel del texto, no solo cae en los mismos errores de segmentabilidad señalados previamente, sino también en los de interpretación arbitraria de términos y expresiones, a partir de lecturas enteramente gratuitas de los elementos léxicos y morfemáticos de los versos. Como resultado de todo ello, la suya es también una versión completamente ajena al texto del cual, sin embargo, comienza declarando ser fiel intérprete. Tal es, en forma apretada, el balance general de las versiones ofrecidas por los tres autores mencionados.

En cuanto a las interpretaciones ofrecidas por el grupo de investigadores con mayor versación lingüística y filológica, quisiéramos referirnos en esta sección solo a la de Urioste, dejando para el siguiente apartado la de Husson, pues la de Szemiński, fuera de no ofrecer mayores justificaciones sobre su propuesta, sigue a este último en lo fundamental. Pues bien, de Urioste tenemos que decir que él es el responsable, aunque indirecto, de que los otros estudiosos hayan caído en el error de creer que el texto de la <cachiua> estaba redactado en un dialecto ajeno al quechua sureño. En efecto, como se sabe, el quechuista boliviano solo se limita a transcribir las letras de la canción en forma corrida, renunciando a todo

5. Lo que no debe extrañar, ya que el mencionado «filólogo quechuista» traduce para la misma antología, en la que ofrece su versión, la canción de los condesuyos (Romualdo 1984: 114-115), creyendo que se trata de un texto quechua, cuando en verdad está registrada en una variedad aimara de la zona, hoy extinta. Para una interpretación de dicha canción, y de las otras similares que consigna el cronista indio, a partir de una comprensión más realista del contexto lingüístico de la época, véase Ferrell (1996).

intento por traducirla. No obstante, a menos que haya habido errores de impresión, la transcripción ofrecida es por momentos errática, con los consabidos problemas de segmentación. Como quiera que fuese, observa el autor en una nota a su transcripción que, «aunque la estructura de [dicho] trozo es parecida a la del quechua, debe tratarse de un dialecto de éste que no hemos podido traducir» (Urioste 1980: 291). En verdad, sorprende esta actitud, ya que, después de todo, la vaga alusión a «un dialecto» del quechua en el que estaría escrito el texto bien podría haber sido identificado fácilmente por el autor con sólo consultar las gramáticas existentes a tal efecto. Pero al margen del empleo anacrónico y sesgado del término «quechua», que parece entenderse como exclusivamente «sureño», en el pasaje citado, cabe preguntarse sobre las razones que pudieron obrar en la mente de Urioste para llegar a tal conclusión. Teniendo a la vista el texto, se nos ocurre que las rarezas que pudieron desorientar al antropólogo boliviano tendrían origen léxico gramatical: a la par que no entendía ciertas palabras y expresiones (como, por ejemplo, <aya>, <uicayro>), tampoco atinaba a comprender algunas construcciones verbales (los casos de <sauacurimay>, <misacurimay>, concretamente). Con todo, hay que reconocer en el autor su cautela, pues, al renunciar a toda traducción, a diferencia de los integrantes del primer grupo de intérpretes, evita caer en los atropellos formales y semánticos perpetrados por aquellos. Como veremos enseguida, la sugerencia formulada por Urioste, en el sentido de que el texto guamanpomiano estaría en una variedad dialectal diferente de la del sureño, será tomada muy en serio por Husson, seguido después por Szemiński.

LA VERSIÓN DE HUSSON

Perplejo, pues, ante los pasajes incomprensibles del texto, sobre todo a partir de un conocimiento exclusivo del quechua sureño, como en el caso de Urioste, Husson busca interpretarlos valiéndose de la consulta a otros dialectos, esta vez de la rama central. Tras realizar un análisis léxico y gramatical del texto, el autor cree encontrar en él manifestaciones del quechua «waywash»,⁶ lo que lo lleva a sostener que en la obra guamanpomiana, concretamente por medio de las canciones que su autor consigna, estarían representados «tres grandes grupos de

6. Siguiendo la terminología de Torero, Husson llama «waywash» al grupo de dialectos pertenecientes al quechua I o central (hablado en los departamentos de Áncash, Huánuco, Pasco, Junín, y la sierra norte de Lima). Para todo esto, véase Cerrón-Palomino 1987, capítulo VIII, § 8.2.2).

lenguas andinas»: el quechua «general», el aimara y el mencionado quechua *huaihuash*. Así, pues, en lo que respecta al texto de la <cachiua>, este estaría «marcado por una impronta *waywash* neta» (Husson 1985: 292).

Pues bien, ¿cuáles son los rasgos del quechua central que Husson cree divisar en el texto estudiado? Según se puede advertir, siguiendo los razonamientos del autor, tales indicios serían de orden léxico, pero sobre todo morfológico. Como elemento probatorio de tipo léxico se invoca el empleo de la voz <pani> «hermana de varón», forma propia del quechua central, en oposición a su correspondiente <pana>, del quechua sureño. Ciertamente, la observación es correcta (cf. también el par <turi> *versus* <tura> «hermano de mujer»), pero dicha variante es registrada también, en la frontera con el quechua central, por el dialecto ayacucho, subrama del sureño. Husson toma en cuenta esta situación fronteriza, pero alega en su favor que en el habla (o en la escritura) espontánea de Guaman Poma nunca asoma <pani>, por lo que el texto de la <cachiua> tendría un origen diferente, ajeno al dialecto familiar del cronista. Y en lo que respecta a los elementos diagnósticos de orden morfológico, Husson propone tres: (a) el empleo de la variante <-cta> del morfema acusativo; (b) el uso del conjetural bajo la apariencia de <-chi>; y, (c) el registro de la marca de primera persona objeto en la forma de <-ma>. Al igual que en el caso de <pani>, el autor admite que, aun cuando la variante <-cta> se empleaba en el quechua general, el cronista indio emplearía casi exclusivamente la invariante <-ta> en sus propios escritos, de manera que aquí también estaríamos ante un dialecto que le era ajeno. En cuanto a los otros dos rasgos, a diferencia de lo que ocurre con el primero, habría que admitir, con nuestro autor, en la medida en que son privativos del quechua central, que ellos sí serían indicadores incuestionables del origen central del dialecto del texto. Sin embargo, como veremos en su momento, todo ello no ha sido sino producto de un espejismo formal, estimulado por la idea fija de tener que buscar explicaciones a partir de otros dialectos quechuas, según lo sugería Urioste. Y aun admitiendo la tesis del autor, ¿cómo conciliar dichos rasgos con otros, presentes en el mismo texto, que definitivamente constituyen formas ajenas a su *huaihuash*? Nos referimos, por ejemplo, a la palabra <paya> «anciana», o al sufijo aditivo <-pas>, cuyos correlatos centrales son *chakwash* y *-pis* respectivamente. Por de pronto, bástenos con adelantar que la explicación de todo ello tiene que buscarse en otro nivel de la realidad lingüística andina, de la que Guaman Poma fue su mejor exponente. De manera que la tesis del origen central de la <cachiua>, que luego Szemiński suscribirá íntegramente, no tiene sustento.

Ahora bien: como consecuencia de lo que acabamos de señalar, tampoco tendrán sustento la interpretación semántica y la traducción del texto que finalmente nos ofrecerá el autor. Es más, Husson parece resignado a admitir que

tampoco su *waywash* le permite entender otros pasajes de la canción en los que, aparte de la identificación penosa y no siempre acertada de ciertos elementos radicales, pasa por alto como incomprensibles los elementos morfológicos con los cuales aparecen ligados, y llega a sostener que tales expresiones constituirían «deformaciones operadas con fines de divertimento», cuando no enunciados gramaticalmente inconexos, como en una suerte de «juego lingüístico de las canciones infantiles occidentales» (Husson 1985: 298). Como lo demostraremos más adelante, nada de esto tiene sustento, siempre y cuando descartemos esquemas preconcebidos como el estar no ya solamente ante un texto escrito en quechua central, como lo sostiene Husson, sino incluso el de estar frente a un exponente del quechua general, como todos han venido considerándolo implícita o explícitamente hasta la fecha.

Hay, además del mencionado, otro problema no menos grave que condujo al autor a ofrecernos una visión lamentablemente distorsionada del texto. Esta vez la fuente de dicho tropiezo estuvo motivada por la expresión <tira chupacta>, «la más abstrusa» de todas, según sus propias palabras, y que él traduce por «cola arrancada» (en acusativo). Para justificar dicha versión, observa el autor que le habría sido difícil llegar a ella si no hubiera tenido noticia de la existencia de un juego de jóvenes llamado «chupanta caqui»⁷ descrito para la zona de Tarma (área del quechua central) por Adolfo Wienrich (1905: LXIV-LV, LXVII-LXXI). En este juego, según la descripción del autor tarmeño, «hombres i mujeres alternados, se cojen de las pretinas y cinturones formando una larga fila, cuya cabeza debe agarrar al último de la cola para no seguir arrastrándola» (Wienrich 1905: LXVII). Husson se vale del esquema coreográfico de este juego para «reconstruir» e interpretar la <cachiuua>, pues asume que esta debía haber tenido la misma estructura. Es más: llega a sostener que el <chupa pakiy>, juego nocturno de parejas, vendría a ser una supervivencia embozada de la *cachhua*, considerada como un «baile pernicioso» por los evangelizadores y, en tal sentido, el texto recogido por el cronista indio vendría a ser un exponente «menos ofensivo» o «más inocente». Pues bien, al respecto debemos observar que la identificación que Husson establece entre la <cachiuua> y el <chupa pakiy> nos parece enteramente forzada. De una cosa debemos estar seguros: de que la primera es un género de danza (González Holguín 1952 [1608]: I, 129), mientras que el segundo, tal como lo describe Wienrich, es decididamente un juego, aunque conlleve «diálogos

7. La expresión, como nombre del juego, es incorrecta, pues ella constituye un imperativo: /čupa-n-ta paki-y/ «¡rompe su cola!», exclamación lanzada por los jugadores. El nombre del juego debería ser, en todo caso, <chupa paki-y>, o sea, «rompe cola».

entonados en que las mujeres preguntan y los hombres contestan» (Wienrich 1905: LXVIII-LXIX). Es más, mientras que la *cachhua*⁸ es una danza practicada en ciertas ocasiones especiales, el <chupa pakiy> es un juego de exclusiva significación agraria vinculado a la cosecha de papas. Pasando por alto tales diferencias, y partiendo del supuesto paralelismo entre ambas expresiones, Husson procede a interpretar la <cachiua>, analizándola gramaticalmente, previa segmentación y membretamiento de las unidades morfológicas identificadas, para traducirla en forma de diálogo, con preguntas y respuestas más bien imaginadas antes que reales, además de leerla en términos del quechua central, forzando el ritmo y la estructura del texto, que resulta más bien fluido y cadencioso, conforme veremos.

Luego de haber señalado el carácter cuestionable de los aspectos fundamentales, tanto lingüísticos como formal-estructurales, sobre los cuales reposa la interpretación de Husson, es hora ya de que ofrezcamos nuestra propia lectura del texto gumanpomiano. Al fundamentar nuestra versión será forzoso volver a referirnos al análisis léxico y gramatical efectuado por el estudioso francés para llegar a su propuesta de traducción, que él considera, si bien no «definitiva», al menos una de las más logradas. Como quiera que, en efecto, la suya es el producto de un trabajo minucioso y elaborado, ella requiere igualmente ser comentada con más detenimiento.

NUESTRA VERSIÓN

Tomando en cuenta las observaciones señaladas, quisiéramos ofrecer aquí la restitución formal aproximada del texto, vertido ahora en versos que buscan restaurar la cadencia y el ritmo propios de la canción.⁹ En la primera columna aparece el texto con la ortografía propia del autor; en la segunda ofrecemos nuestra interpretación fonológica provisional de él. Justamente, teniendo en cuenta la estructuración interna de este, así como sus propiedades rítmicas, creemos que el copista omitió parte de un verso, la que, por el recurso del paralelismo propio

8. Contra la sugerencia hecha por Husson, en el sentido de que la *cachhua* habría sido sistemáticamente proscrita por los evangelizadores, basta recordar que, al margen de tal prohibición, los propios evangelizadores se encargaron de adaptar dicho baile a los fines religiosos, como cuando se lo introdujo como parte de las festividades del nacimiento del niño, según se sigue practicando en el valle del Mantaro.

9. Sobra decir que la restitución del texto busca reproducir fielmente la ortografía empleada por el escribiente. Su interpretación grafémica y fonológica definitiva, así como su «normalización» de acuerdo con la ortografía moderna, se hará al momento de presentar nuestra alternativa de interpretación (véase la sección «Versión normalizada y traducción»).

de toda composición poética andina, puede ser fácilmente restituida, y eso hacemos precisamente en las versiones columnares proporcionadas (donde el agregado aparece entre corchetes). Tenemos entonces que la «cachiua dize aci»:

Chanca sauaylla pani	Ch'anca sawaylla paniy
chanca misaylla pani	ch'anca misaylla paniy
aya misaylla pani	aya misaylla paniy
maytachi cayta sauacurisc	maytachi kayta sawakurisaq
cutama llicllacta	kutama llikllakta
maytachi cayta misacurisc	maytachi kayta misakurisaq
ciquisapacta	sikisapakta
aya misaylla pani	aya misaylla paniy
chanca misaylla pani	ch'anca misaylla paniy
maytachi cayta sauacurisc	maytachi kayta sawakurisaq
payacamakta	payakamakta
maytachi cayta pusacurisc	maytachi kayta pusakurisaq
tira chupacta	tita ¹⁰ ch'upakta
chanca sauaylla sauacurimay	ch'anca sawaylla sawakurimay
sacra uinchayquip misacurimay	sakra winchaykip misakurimay
piti chunpikip [pusacurimay]	piti chumpiykip [pusakurimay]
uicayro uicayro	wiqayru wiqayru
apayro apayro	apayru apayru
suyror pini sallsall	suyruru piñi sallsall
uayror pini sallsall	wayruru piñi sallsall
chiuilloyqui pocoptin	ch'iwilluyki puquptin

10. Creemos que esta palabra, que en el texto original figura como <tira>, debe ser leída como <tita> «grueso, gordo», presente en el quechua ayacuchano. No sería esta la primera vez en que el copista escribe <r> en lugar de <t>, pues también lo hace en la expresión <obeja chin-cando pacat tuta buscando mana tarinchos viracocho> (Husson 1985: 395), remedo del habla de los ladinos, donde la frase adverbial <pacat tuta> ha de leerse *paqar tuta* «toda la noche» (cf. *paqarin* «amanecer»), pues el primer término de la expresión nada tiene que ver con el verbo *paka-* «esconder», como lo interpreta Urioste (1980: 397). La lectura errada de *tita* como <tira>, supuestamente un derivado anómalo del verbo *tira-* «arrancar, desgajar» por parte de todos los traductores del texto ha acarreado como consecuencia no solo una serie de malentendidos sino que ha servido también, como en el caso de Husson, para asociar la <cachiua> con el juego tarmeño del *chupa pakiy*. Fuera de la posible errata en la escritura del vocablo, es probable que la alternancia <tita> ~ <tira> se daba en el quechua, como parece atestiguarlo Figueredo (1754 [1700]), en su vocabulario chinchaisuyo, en el que encontramos la entrada <tira> como equivalente de «grueso» (Figueredo 1754 [1700]: 223), pero a la vez, en la sección castellano-quechua, se proporciona <tita> como heterónimo de la correspondiente voz castellana (Figueredo 1754 [1700]: 227).

payallapas samoncam
 chiuilloyki pocoptin
 chichollapas samoncam
 chiuillollay chiuillo

payallapas samunqam
 ch'iwilluyki puquptin
 chichullapas samunqam
 ch'iwillullay ch'iwillu

Antes de pasar a ofrecer nuestra versión castellana, conviene que digamos por qué no creemos que la variedad quechua del texto sea la central. En la sección anterior ya habíamos descartado el empleo de la variante <-cta> del acusativo como prueba de ello; quedaban, sin embargo, los sufijos <-chi> y <-ma> como los probables candidatos en favor de su procedencia central. En relación con el primero de estos, efectivamente se registran algunos dialectos aislados del quechua central, como el huanca, donde el conjetural se manifiesta a través de la alternancia $-c \sim -c\tilde{i}$, en la que el segundo alomorfo se da tras un tema acabado en consonante. De manera que, en el texto, de estar registrado en quechua central, habríamos esperado el primer alomorfo y no el segundo; es decir, deberíamos esperar <maytach> y no <maytachi>, como sin embargo aparece. En cuanto al empleo de <-ma>, como marca de primera persona objeto, creemos que se trata de una falsa identificación, y ello en razón de la incoherencia que resulta de la propia interpretación de Husson. Según el autor, conforme vimos, el texto de la canción se desarrollaría en forma de diálogo entre hombres y mujeres, y así, mientras las expresiones <sauacurimay> y <misacurimay> se traducirían por «enlázame» y «atrápame», dicho por el coro de mujeres, cosa por lo pronto inusitada, cuando no «escandalosa», de acuerdo con la idiosincrasia femenina andina, los hombres en cambio exclamarían, dirigiéndose a las mujeres no de manera directa sino indirectamente, aludiendo a una particularidad de estas, y por consiguiente evitando el diálogo interfacial, para decir algo como <sauacurisac/cutama llicllacta> «enlazaré a la de la manta basta» o <misacurisac/ciquisapacta> «atraparé a la de posaderas opulentas». Para ser coherentes con la propia hipótesis del autor, aquí habríamos esperado una alocución directa, algo como *sawakurisqayki* «te enlazaré» o *misakurisqayki* «te apostaré» respectivamente. De manera que tanto por motivos culturales como por razones de coherencia semántica, creemos que las expresiones <sauacurimay> y <misacurimay> no pueden contener la marca transicional de interacción personal de segunda persona a primera, es decir, «2 > 1», cuya forma es *-ma* en el quechua central, conforme lo señalamos.¹¹ Siendo así, ¿cómo interpretar dichas expresiones?

11. Hay, además, otro hecho que desvirtúa la interpretación «2 > 1», supuestamente expresada por la mujer, dirigiéndose al hombre: la voz <uincha> «diadema», que es prenda exclusivamente

Al respecto, quisiéramos proponer la siguiente hipótesis: tales expresiones verbales constituyen formas híbridas quechua-aimaras, que seguramente constituyen manifestaciones propias del tipo de quechua que se empleaba en la región ayacuchana por la época en que Guaman Poma recogía sus canciones. Se trataría de un tipo de quechua ayacuchano con fuerte impronta aimara, propia de hablantes que estaban en el tránsito preciso de sustituir a favor de aquel su aimara ancestral, hablado todavía en la región en pleno siglo XVI (Cerrón-Palomino 2000, capítulo IV). En efecto, a la luz de esta interpretación, tales expresiones pueden analizarse como *sawa-ku-ri:-ma-y* y *misa-ku-ri:-ma-y* respectivamente, donde el morfema *-:ma* (con capacidad de alargamiento vocálico sobre la vocal temática) expresa justamente la transición de primera a segunda persona, y es posible, por consiguiente, traducirlas de manera más natural como «te enlazaré» y «te apostaré», dicho por los hombres. Contrariamente a lo que podría pensarse, la forma aparentemente extraña del mencionado sufijo, cuya versión más conocida en el aimara collavino es *-sma*, corresponde todavía actualmente a la de algunos dialectos periféricos de este (Cerrón-Palomino 2000, capítulo VI, § 2.21.33.21). Interpretado *<-:ma>* como la marca «1 > 2» del aimara local, ya no queda en verdad margen para afiliar el texto de la canción con el de una variedad quechua central. Ahora bien, contrariamente a lo que pudiera pensarse, no es solo el registro de este rasgo lo que nos induce a pensar en la naturaleza híbrida del texto, pues encontramos también allí otros dos morfemas registrados por el aimara. De hecho, uno de ellos es nada menos que el conjetural *<-chi>*, tal como aparece en la pregunta retórica *<mayta-chi>* «¿quién sabe a dónde?». Aunque compartido por el quechua, creemos que, por las razones expresadas en párrafos precedentes, su presencia en el texto encuentra mejor explicación como sufijo aimara. Conforme lo hemos detectado, en fin, dicho morfema se encuentra también en la variedad sureña de esta lengua (Cerrón-Palomino 1994, capítulo 5, § 4.3; capítulo 6, § 1.3). El otro sufijo aimara, igualmente presente en la canción, es el direccional *-ru*, que aparece en las exclamaciones *<uicayro uicayro/apayro apayro>*, y que, conforme lo señalamos, para Husson sería un mero recurso lingüístico de carácter lúdico: nada de eso, pues gracias a su identificación como sufijo aimara es posible ahora encontrarle sentido a aquello que para el autor mencionado constituía solo un juego formal de palabras. Pero, además, la impronta aimara del texto se echa de ver en el léxico, interpretado hasta ahora en forma unánime como eminentemente

femenina y no masculina, según nos lo precisan los vocabularios de la época (por ejemplo, González Holguín 1952 [1608]: I, 353; también Bertonio 1984 [1612]: II, 387). De manera que, según esto, la expresión mencionada corresponde al hombre y no a la mujer, que lleva *huincha*.

quechua, siguiendo consciente o inconscientemente la vieja hipótesis del «quechuismo primitivo». ¹² Conforme veremos enseguida, los aimarismos léxicos del texto aparecen, de entrada, en los primeros versos de la canción, y luego se repiten a manera de *ritornello*.

En efecto, en la expresión <chanca sauaylla pani> (o en su gemela <chanca misaylla pani>) se ha interpretado <chanca> como la forma sureña de la voz quechua *chanka*, que tendría por lo menos tres significados: (a) «grupo étnico de los *chancas*» (Farfán); (b) «pierna(s)» (Meneses y Szemiński); y, (c) «paso(s)» o «salto(s)» (Husson y Alberdi). De esta manera se ha querido ver en los versos citados una alusión directa, bien a los chancas históricos, a las piernas femeninas, o bien a los pasos o saltos propios del baile. Obviamente, la primera interpretación es absurda por inmotivada; la segunda, inducida por la naturaleza del baile y por otras alusiones de carácter sensual hechas en el mismo texto, podría tener quizá alguna justificación; la tercera, en fin, igualmente sugerida por el género de la danza, resulta sin embargo mucho más forzada que la anterior. Por nuestra parte, sostenemos que todas estas versiones son inmotivadas desde el momento en que para entender el verdadero sentido de tales expresiones, así como el significado de la palabra mencionada, hay que contrastarlas con el verso paralelo <aya misaylla pani>, en el que el significado de la voz <aya> resulta crucial. Lejos de prestar atención al recurso del paralelismo propio del quechua (y del aimara), los traductores mencionados no solo dejaron de lado el verso referido sino que vieron en <aya> una simple exclamación, como si estuviéramos ante un verso castellano. Después de todo, ello resulta perfectamente comprensible desde el momento en que, como era de esperarse, no era posible encontrarle a dicha palabra un significado quechua razonable (Alberdi la traduce forzosamente por «muerto», y Szemiński no vacila en alterar <aya> por <uya> para leerla como «cara»). Pero la anteojera de estar seguros ante un texto quechua, fuera este sureño o no, hizo que no se exploraran otras alternativas de interpretación. Una de estas, la más cercana, es la explicación a partir del aimara. En efecto, en la variedad sureña de esta lengua, <aya> significa «vn uso de hilo, lo que comunmente hilan de una vez en vn

12. La expresión, creada por Porras Barrenechea (1963 [1945]: capítulo II), alude a la corriente de pensamiento, liderada por Riva Agüero, según la cual el quechua vendría a ser la lengua matriz de la civilización peruana, en oposición al aimara que, a su turno, sería su equivalente boliviano. En la práctica, todavía subsistente a la fecha, dicha hipótesis se manifiesta cuando se quiere explicar la onomástica andina (en especial la toponimia) exclusivamente a partir del quechua, ignorando el papel que desempeñó el aimara, lengua de origen centroandino y no altiplánico, en la propia remodelación del quechua en épocas remotas. Para estos y otros puntos afines, véase nuestra discusión en Cerrón-Palomino 2000: capítulo VII.

huso, o husada» (Bertonio 1984 [1612]: II, 28), lo que nos proporciona un paralelo exacto con la voz igualmente aimara <chanca>, es decir, *ch'anika* «hilo de lana &» (Bertonio 1984 [1612]: II, 77). De pronto, el paralelismo formal y semántico de los versos mencionados encuentra perfecto sentido, pues ahora resulta claro que las expresiones constituyen frases adverbiales ponderativas con verbo elíptico que, recurriendo a metáforas propias del entorno andino, buscan idealizar a la pareja: de este modo, <chanca sauaylla pani> o <aya misaylla pani> pueden traducirse por «¡Oh, mujer, enlazable con hilos de lana!» y «¡Oh, mujer, apostable por husada de lana!» respectivamente. Por lo demás, expresiones adverbiales del tipo mencionado, lejos de ser forzadas, son bastante comunes y espontáneas, como se las puede encontrar fácilmente en las canciones andinas contemporáneas.

Ahora bien, los aimarismos detectados en el texto no se agotan ciertamente con los rasgos morfológicos y léxicos vistos. Se advierte también allí, como efecto de la situación de bilingüismo sustractivo imperante (del aimara en favor del quechua), la persistencia de fenómenos propios de la morfofonémica aimara: uno muy antiguo, paralizado ya en la actualidad, y otro muy vigente. El primero es el cambio delseudodiptongo *-aw* en *-ay*, presente en la raíz quechua <uicay>, proveniente de *wiqaw* «cintura» (cf., por ejemplo, en el quechua cuzqueño actual, la forma *p'unchay*, por influencia aimara, a partir de **p'unchaw* «día»). El segundo fenómeno es la regla de truncamiento vocálico que afecta a todo modificador de frase nominal que tenga más de dos sílabas: eso es lo que ocurre precisamente en los modificadores <suyrur> «flecós» y <uayrur> «cuentas de wayruru» delante de <piñi> «collar». Postulamos que las formas «llenas» de tales expresiones son **suyruri piñi* y **wayruru piñi* respectivamente, donde los modificadores acaban en vocal. Ahora bien: en relación con tales atributivos, podría argüirse, y con razón, que sus formas originarias (*suyru* «paño arrastradizo» y *wayru* «superior»), al menos según aparecen en los repositorios léxicos, no portan la sílaba final extra [ri]/[ru], que obviamente, por razones de colocación, tampoco puede interpretarse como el morfema *-ru* visto más arriba. Sin embargo, creemos que hay una explicación en favor de la sílaba extra: la forma *wayruru*, por lo pronto, no parece ser sino una haplología de **wayru ruru* «semilla preciada»;¹³ y, por lo que respecta a <suyror>, creemos que esta forma es apócope de **suyru-ri*, con marca agentiva del aimara, hecho que armoniza perfectamente con el significado que González Holguín le da al lexema: «ropa larga que arrastra» (González

13. Creemos que ello es así porque *wayru* aparece en los textos coloniales como raíz autónoma, asociada con las apuestas en los juegos, significando «excelencia, calidad suma» (González Holguín 1952 [1608]: I, 196); de hecho, la voz sigue empleándose en el castellano andino en la expresión *papa huairo*, que alude a una variedad de excelente calidad.

Holguín 1952 [1608]: I, 333). De manera que la voz <suyrur>, al igual que <uayror>, muestra apócope de su vocal final.

VERSIÓN NORMALIZADA Y TRADUCCIÓN

En esta sección ofreceremos la forma restituida del texto, así como su traducción aproximada. Téngase en cuenta que la versión quechua que presentaremos difiere de la introducida en la sección anterior, en la medida en que ella está normalizada de acuerdo con la interpretación fonológica y morfológica postulada, siguiendo, además, las normas de ortografía y puntuación vigentes que rigen la lengua escrita incipiente. He aquí, pues, nuestra propuesta en versión normalizada con su respectiva traducción:

¡Ch'anca šawaylla, paniy!
 ¡Ch'anca mišaylla, paniy!
 ¡Aya mišaylla, paniy!
 ¿Maytachi kayta šawakurišaq?
 kutama llikllakta?
 ¿Maytachi kayta mišakurišaq?
 sikisapakta?
 ¡Aya mišaylla, paniy!
 ¡Ch'anca mišaylla, paniy!
 ¿Maytachi kayta šawakurišaq?
 payakamakta?
 ¿Maytachi kayta pušakuriša?
 tita ch'upakta?
 ¡Ch'anca šawaylla šawakurimay!
 saqra winchaykip mišakurimay,
 pi'ti chumpiykip [pušakurimay]!
 ¡Wiqayru, wiqayru!
 ¡Apayru, apayru!
 Šuyruru piñi, šallšall;
 Wayruru piñi, šallšall.
 Ch'iwilluyki puquptin,
 Payallapaš šamunqam.
 Ch'iwilluyki puquptin,
 Chichullapaš šamunqam.
 ¡Ch'iwillullay, ch'iwillu!

¡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 esta,
 amantillada de costal como está?
 ¿A dónde la podré sortear a esta,
 tan culona como está?
 ¡Oh, mujer, sorteable por husada de lana!
 ¡Oh, mujer, apostable con hilo de lana!
 ¿A dónde me la llevara a esta,
 tan marchita como está?
 ¿A dónde me la condujera a esta,
 tan pantorrilluda como está?
 ¡Te llevaré cual madeja de lana,
 te apostaré por tu diadema raída,
 te guiaré de tu faja retaceada!
 ¡La cintura, la cintura!
 ¡La recompensa, la recompensa!
 Collar de flecos, sallsall;
 Collar de *huairuro*, sallsall.
 Cuando madure tu *chivillo*,
 ancianas siquiera vendrán.
 Cuando sazone tu *chivillo*,
 concebidas siquiera vendrán.
 ¡Ay, *chivillito* mío, *chivillo*!

Como puede observarse, estructuralmente la canción consta de tres partes fundamentales: una primera, de invocación idealizadora de la mujer anhelada, que se repite como *ritornello* dos veces; la segunda, manifiesta en dos estrofas, constituye la ruptura de la visión imaginada ante una realidad grotesca; y, finalmente, la última estrofa, que expresa un anhelo resignado, no ya idealizado, de la bien amada. Estilísticamente, la canción echa mano de recursos prototípicos de la poética andina, como son la *incorporación* adverbializada del objeto (del tipo <chanca sauaylla> «enlazable con / como hilo de lana»);¹⁴ la pregunta retórica, con extracción del objeto directo, como un recurso a la vez de relevamiento y ponderación (el efecto no sería el mismo en *<maytachi cay payacamacta pusa-curisac> que en <maytachi kayta pusacurisac payacamacta>, donde <payacamacta> ha sido pospuesta al verbo); y el paralelismo formal y semántico, observable en la última estrofa (<payallapas samuncam / chichullapas samuncam>).

JUSTIFICACIÓN

En el presente apartado buscaremos fundamentar la versión normalizada y la traducción ofrecidas. Para ello, tomando en cuenta las observaciones adelantadas en las secciones previas (véase especialmente la sección «Nuestra versión»), procederemos de manera progresiva, según lo exijan la forma y el contenido del texto.

1. En primer lugar, en relación con el fonetismo subyacente a nuestra interpretación, hay que observar que aquel busca reproducir, ciertamente de manera hipotética, la pronunciación aproximada del quechua híbrido de la región ayacuchana de entonces. Dos son, en el texto, los rasgos que requieren destacarse: (a) la existencia de consonantes laringalizadas; y, (b) el registro de dos sibilantes. En cuanto al primer fenómeno, atestiguado por cuatro palabras —a saber, *ch'an-ka*, *ch'upa*, *ch'iwillu* y *p'iti*—, se las postula portando consonantes glotalizadas por el hecho de que ellas, la primera en aimara collavino y las restantes en quechua cuzqueño, aparecen consignadas así tanto en los vocabularios de la época como en las variedades modernas de tales entidades. Creemos entonces que la misma pronunciación era válida para el quechua híbrido terminal, del cual sería una muestra indirecta el texto que analizamos, que se hablaría en comarcas cercanas a

14. Por lo demás, expresiones del tipo *aawash killuylla* «desvainable como las habas», *akshu taqtaylla* «aporcable como la papa», en el quechua huanca, constituyen requiebros en los que está presente una metaforización de inspiración eminentemente agraria. Para otros ejemplos, con variado simbolismo, véase Montoya *et al.* 1987: II, 48, 161.

la tierra de origen del cronista viajero. Pero, admitámoslo, bien podría haberse dado el caso también de que, anunciando ya la configuración moderna del llamado quechua ayacuchano, tales modalidades articulatorias (no hay ejemplos de la existencia de aspiradas en tan escueto corpus) simplemente podrían haber estado ausentes. Lo propio puede decirse del segundo de los rasgos mencionados, y quizá en este caso con mayor razón que en el primero, puesto que Guaman Poma no parece distinguir las dos sibilantes que están presentes en el quechua de González Holguín: la sibilante dorsal, representada por <c (e,i), ç, z>, y la apical, notada como <s, ss> (Landerman 1982, Mannheim 1988, Cerrón-Palomino 1990, § 3.5). Sin embargo, como se ha observado, creemos que ello se debe no tanto a que la variedad involucrada no hiciera tal distinción sino a que el propio cronista, o los escribas que lo ayudaban a copiar, simplemente no dominaban el empleo discriminado de las grafías mencionadas, como sí lo hacían los escritores más cultos de la época. Por consiguiente, preferimos restituir dicha distinción en el texto, sobre la base de la información documental y dialectológica: escribimos con <ŝ> y <s> lo que en GH aparece con <s, ss> y <ç> respectivamente, hecho que se corresponde perfectamente con la distribución de tales sibilantes en el quechua central, que hasta ahora mantiene tal distinción. Por lo demás, como se sabe, dicha oposición desaparece en el quechua sureño hacia fines del siglo XVII y comienzos del XVIII.

2. En la primera estrofa, luego de haber sentado las bases para la interpretación de <chanca> y <aya> como voces aimaras, y no quechuas, gracias a lo cual los versos de la estrofa adquieren sentido, conviene precisar los significados de los verbos <saua-> y <misa->, así como el del nombre <pani>. Pues bien: en relación con *ŝawa-*, el significado que nos proporciona el primer codificador del quechua cuzqueño es el de «enlazar, hechar lazo corredizo a vno» (González Holguín 1952 [1608]: I, 323). El término, como se ve, está relacionado con la caza, hecho que, en el plano simbólico, pasa a expresar la conquista de la mujer ansiada. En algunos dialectos modernos, como el quechua huanca, el verbo significa «cargar algo o a alguien al hombro», por lo que su forma nominalizada, es decir, *shaway*, equivale a una medida portable. De manera que, subsumiendo el registro documental y el dato dialectal en un solo significado, creemos que *ŝawa* podría significar allí la acción conjunta de «enlazar una presa y llevarla al hombro», noción que calza simbólicamente con ciertas danzas sureñas (por ejemplo, el *khaxilu* puneño) en las que el mozo da caza a su pareja para llevársela al hombro. Dicha caza ritualizada puede estar reflejando, en efecto, una antigua práctica cultural de conquista de la pareja femenina, cosa que naturalmente no podía ser vista con buenos ojos por los evangelizadores coloniales. Una expresión que recoge el jesuita cacereño, luego de proporcionarnos el sentido prístino del verbo,

es <casaracuyhuan sahuaycusca> (es decir, *kasarakuywan sawaykusqa*), que vendría a significar «los vnidos con el lazo del matrimonio», donde el participio *sawaykusqa* puede traducirse como «enlazado» o, finalmente, «unido». De manera que, en el verso que nos ocupa, creemos que «enlazable con hilo de lana» capta de modo ágil y descriptivo la frase adverbial *ch'anka šawaylla*. En cuanto al segundo verbo, que Gonçález Holguín registra como <missa->, con el valor de «ganar al juego, o apuestas» (Gonçález Holguín 1952 [1608]: I, 242), creemos que aparece perfectamente contextualizado en nuestra traducción: «sorteable por husada de lana». ¹⁵ Finalmente, en relación con <pani>, que preferimos traducir por «mujer», apenas necesitamos justificarlo, puesto que obviamente la invocación (es decir, *ipani-y!*, donde la -y es pasada por alto por el escriba) no se hace necesariamente a la hermana del emisor, pues en un corro de bailarines como la *cachhua*, al participar en él hombres y mujeres, la «hermana» puede ser simplemente la compañera o amiga. ¹⁶

3. En relación con la expresión <tita chupa> (véase nota 10 para la lectura del modificador), que nosotros interpretamos como *tita ch'upa*, hay que observar lo siguiente. En primer lugar, creemos que tanto la falsa lectura de <tira> como un derivado anómalo del verbo *tira*- «arrancar» (ya que debería haberse esperado algo como *tirasqa* «roto, quebrado»), así como la interpretación de <chupa> como voz quechua que significa «cola, rabo», indujeron a los estudiosos a traducirla como «cola rota» o algo parecido. Contribuyeron a ello dos factores: (a) el desconocimiento de la raíz *tita* «grueso, gordo», presente aún en el quechua ayacuchano (por no mencionar el quechua central); y, (b) la trampa de la escritura hipodiferenciada respecto de las laringalizadas, que impidió que se reconociera en <chupa> la voz *ch'upa* «pantorrilla», registrada por Gonçález Holguín (1952 [1608]: I, 122: <cchupan o ppusta>, donde la <n> es partitiva). Todo ello apuntalado indirectamente, además, gracias a una metáfora propia del castellano (cola = «trase-ro»), cuando, superando tales dificultades (sin mencionar la derivación inusitada del supuesto verbo «arrancar», que ya no es pecado venial), podía haberse dado

15. Incidentalmente, creemos que Middendorf (1890: 590-591) tiene razón cuando sostiene que, en un principio, el verbo no implicaba apostar en cualquier tipo de juego sino en uno especialmente: en «apostar entre los trabajadores ocupados en la cosecha del maíz á cual encuentra primero una mazorca con granos de dos colores». De hecho, Bertonio consigna la expresión <missa tonco>, con el significado de «mayz blanco y colorado» (Bertonio 1984 [1612]: II, 223), es decir, la recompensa misma. No es difícil imaginar que el significado originario de la palabra se hubiese extendido después para aludir a todo tipo de apuesta.

16. Gonçález Holguín (1952 [1608]: I, 277) define la voz (en su variante <pana>) no solo como hermana de varón sino también como «prima hermana, o segunda, o de su tierra, o linage, o conocida».

con el clavo, de modo de traducirla, como lo hacemos, por «pantorrilla gruesa», es decir, «pantorrilluda», que hace juego con la imagen de la mujer de posaderas amplias (= <ciqui-sapa>), también aludida previamente en la canción.

4. En las expresiones adverbiales <sacra uinchayquip> y <piti chumpi-quip> preferimos interpretar el sufijo <-p> (variante de *-pa*, cuando la base acaba en vocal, como en los ejemplos discutidos), originariamente genitivo, como manifestación de un ablativo: «por tu diadema raída» y «de tu faja despedazada» respectivamente. Tales usos del genitivo no son del todo extraños en la lengua, como lo prueban algunos de sus dialectos actuales: por ejemplo, *uma-p* «de cabeza», es decir, «patas arriba». Nótese, incidentalmente, que esta interpretación cuenta, además, con la posibilidad de que, en la variedad empleada en el texto, la marca del genitivo haya tenido también valor de ablativo, como resultado de un calco del aimara, ya que en esta lengua no solo el genitivo y el ablativo sino incluso el locativo tienen un mismo codificador: *-na*.

5. En cuanto a las expresiones <uicayro> y <apayru>, que se reduplican en el texto de la canción, ellas han sido interpretadas erróneamente por casi todos los traductores previos, seguramente en razón de su terminación extraña al quechua. Con todo, señalemos que Husson y Alberdi son los únicos que descubren en la primera de ellas la raíz <uicay> «cintura», aunque el primero la traduce impropriamente por «cinturón». Por lo que toca a la segunda expresión, la mayoría de los autores aciertan en ver en ella el verbo *apa-* «llevar», aunque luego, naturalmente, no se haya podido dar cuenta del resto del material gramatical, en especial del sufijo que nosotros identificamos como aimara. Husson, a su turno, creyó ver en ella la raíz nominal *apa* «frazada», mas al tropezar con la interpretación del resto de la frase, como en el caso de <uicayro>, prefirió ver en tales expresiones listas gramaticalmente inconexas de sustantivos que solo tendrían en común el estar designando abrigos y prendas de vestir (Husson 1985: 297), y como resultado de todo ello, simplemente eludió traducirlas como parte integral del cuerpo de la canción. Szemiński, a su turno, aunque cuestionando la interpretación de Husson como «poco convincente», no se hace problemas y las deja sin traducir. Por nuestra parte, según se vio, ambas expresiones han sido interpretadas como formas de base quechua pero con gramática aimara. Esto resulta muy claro en <uicayru>, pero en el caso de <apayru> haría falta aclarar que esta se analiza como *apa-y-ru*, donde el verbo *apa-* «llevar» requería ser nominalizado previamente (en este caso por *-y*) antes de poder recibir el sufijo direccional *-ru*. En tal sentido, traducimos <apa-y> como «premio, recompensa» o «dote», como lo hace González Holguín (1952 [1608]: I, 31).

6. En relación con las expresiones <suyror piñi sallsall> y <uayror piñi sallsall>, que algunos de nuestros estudiosos simplemente evitaron traducir, ya se

vio, por lo pronto, cómo la <r> final de los modificadores de <piñi>, que González Holguín consigna como «diges de indios que cuelgan en el pecho, o joyas» (1952 [1608]: I, 286), y que nosotros traducimos sencillamente por «collar», constituye la reducción, predecible según se vio, del sufijo quechua *-ri*, en el primer caso, y de la sílaba final del compuesto *wayru(ru)ru*, en el segundo. Ahora bien, las raíces nominales a las cuales se afija dicho morfema son, respectivamente, <suyru>, que González Holguín consigna como «ropa larga que arrastra» (1952 [1608]: I, 333), y que nosotros preferimos traducir por «flecós», y <uayru> «semilla de *huairuro*» (véase la sección «Nuestra versión», nota 13); de manera que en ambas frases tendríamos «collar de flecos» y «collar de *huairuro*» respectivamente. La palabra <sallsall>, de otro lado, en la que Husson cree encontrar la raíz <salla> «tapiz, estera», a partir de su registro como tal por Domingo de Santo Tomás (1994 [1560], II, f. 166v), cuando en verdad no es sino la forma reduplicada de la voz onomatopéyica, corriente en las hablas quechuas, para imitar el ruido producido por los cascabeles o las sonajas, en el caso concreto de la canción de los flecos y las cuentas de *huairuro*, al ser sacudidos o zarandeados.

7. En fin, la voz <chiuillu>, que no aparece sino en los diccionarios modernos, alude a un tordo de color negro muy subido y aterciopelado. Así la dan, por ejemplo, Middendorf (1890: 387) y Lira (1982 [1941]: 67): *ch'ivillu* «pájaro de color negro». ¹⁷ Como peruanismo, de posible origen onomatopéyico, lo describe Juan de Arona (1884: 165-166), como «muy buscado» para la jaula, «por su agradable y fuerte canto, y muy amigo de andar en compañía talando las sementeras». ¹⁸ El verbo *puqu-* «madurar», no refiere únicamente, como podría pensarse, al desarrollo de las plantas sino también al de los animales, incluyendo al ser humano, pues significa en general «engordar, o criarse con deleytes y buena vida» (González Holguín 1952 [1608]: I, 292); y así, por ejemplo, puede hablarse de un <puccuk cauallo> «el caballo regalado y engordado» (González Holguín 1952 [1608]: I, 294), pero también, modernamente, un hombre *puqu-sqa* significa un varón ya maduro, completado en su desarrollo físico. Aparte del simbolismo sexual que puede estar expresando la frase <chiuilloyqui pucoptin> «cuando madure tu chivillo», como sugiere Husson (1985: 295), ignoramos qué otro valor simbólico habría tenido el tordo negro en el ciclo agrario de la vida del poblador campesino, pues, a diferencia de lo que ocurre con el zorzal, aquel no aparece con frecuencia en la documentación colonial.

17. Se trata del tordo parásito, de la familia *Molothrus bonariensis occidentalis* (Koeppcke 1964: 101).

18. La palabra, por lo demás, ingresó en el castellano peruano no solo como nombre del tordo sino sobre todo para aludir al color negro intenso: se habla de un «negro chivillo» o retinto.

APRECIACIÓN FINAL

Luego de la discusión realizada en las secciones precedentes, creemos estar en condiciones de formular, a manera de resumen, algunas conclusiones tanto de índole específica, relativas al texto estudiado, como de naturaleza general, emanadas del examen analítico de él. Como se advertirá, algunas de nuestras conclusiones tienen en verdad alcances teórico-metodológicos que valdría la pena que se tomaran en cuenta a fin de no caer en apreciaciones ligeras como las que tuvimos la oportunidad de ver.

En relación con la filiación lingüística del texto, estamos en condiciones de descartar cualquier asociación de este con el quechua central. El análisis morfológico y léxico-semántico de la <cachiua> demuestra que la variedad quechua que subyace al texto es básicamente sureña, pero con impronta aimara muy notoria, como reflejando el tipo de quechua que se hablaba aún en la región ayacuquina, en la que el aimara acababa de ser desplazado por aquel, y que es cuando el cronista recoge, posiblemente de labios de sus mayores, la canción analizada. En tal sentido, y de rebote, el texto guamanpomiano constituye una prueba más de la presencia del aimara al oeste del Cuzco, y no solo en calidad de lengua de *mitmas*, hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII, algo que nuestros historiadores, endeudados todavía con la tesis del «quechuismo primitivo», no alcanzan a entender. En tal contexto de prejuicios y actitudes resultan perfectamente comprensibles los descalabros semánticos en los que se vieron involucrados quienes intentaron traducirlo y explicarlo no solamente a partir de un quechua sureño modélico sino incluso quienes creyeron ver, en las manifestaciones «desviantes» del texto, características atribuibles a un supuesto quechua central. De otro lado, y en conexión con lo que acabamos de señalar, hay algo igualmente importante y dramático que observar, y de lo que no siempre se tiene conciencia clara aún, especialmente en nuestro medio: que para traducir documentos como el que acabamos de analizar no basta con que el traductor sea hablante de la lengua que subyace al texto, criterio imperante todavía en los predios de las ciencias sociales, pues hace falta conocer de manera sistemática no solo la gramática sino también la historia (profundidad temporal) y la dialectología (extensión territorial) de aquella. Pero no solo eso; como creemos haberlo demostrado, hace falta también conocer otro tanto del aimara en su conjunto, y no solamente de su variedad altiplánica (Cerrón-Palomino 2000, capítulo III, § 3.3). El conocimiento de la historia y distribución espacial, antigua y presente, de estas dos lenguas le permitirá al estudioso comprender mejor el panorama lingüístico andino en los precisos momentos en los que se escriben y producen documentos coloniales como el que acabamos de ver.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERDI, Alfredo
1986 «Cachiua: Baile nocturno». *Qateq Ruqana*, n.º 2, pp. 6-8.
- ARONA, Juan de
1884 *Diccionario de peruanismos*. Lima: Librería Francesa Científica J. Gallard.
- BERTONIO, Ludovico
1984 [1612] *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: CERES/IFEA.
- CÁRDENAS BUNSEN, José
1997 «La redacción de la Nueva coronica y buen gobierno». Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
1987 *Lingüística quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
1990 «Reconsideración del llamado *quechua costeño*». *Revista Andina*, n.º 8 (2), pp. 335-386. Cuzco.
1994 *Quechumara: Estructuras paralelas del quechua y del aimara*. La Paz: CIPCA.
1999 «Tras las huellas del aimara cuzqueño». *Revista Andina*, n.º 17 (1), pp. 137-158. Cuzco.
2000 *Lingüística aimara*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
2001 «Tschudi y los 'aymaraes del Cuzco'». En Peter Kaulicke (ed.). *Aportes y vigencia de Johann Jacob von Tschudi (1818-1889)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 179-205.
- FARFÁN, José María Benigno
1938 «Cantos de amor y elegías de la *Nueva coronica* de Guaman Poma de Ayala». En Jorge Basadre (ed.). *Literatura inca*. París: Desclée de Bouwer (Colección «Biblioteca de Cultura Peruana»), pp. 85-91.
- FERRELL RAMÍREZ, Marco
1996 «Textos aimaras en Guaman Poma». *Revista Andina*, n.º 14 (2), pp. 413-455. Cuzco.
- FIGUEREDO, Juan de
1754 [1700] «Vocabulario de la lengua chinchaisuyo, y algunos modos mas usados della». En Diego de Torres Rubio. *Arte y vocabulario de la lengua quichua, general de los indios del Perú*. Lima: Imprenta de la Plazuela San Cristóbal, pp. 213-231.

- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
 1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua, o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
 1936 [1615] *Nueva corónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*. París: Institut d'Ethnologie.
- HUSSON, Jean-Philippe
 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. París: L'Harmattan.
- KOEPCKE, María
 1964 *Las aves del departamento de Lima*. Lima: Talleres Gráficos Morson.
- LANDERMAN, Peter
 1982 «Las sibilantes castellanas, quechuas y aimaras en el siglo XVI: un enigma tridimensional». En Rodolfo Cerrón-Palomino (ed.), *Aula quechua*. Lima: Ed. Signo Universitario, pp. 203-234.
- LIRA, Jorge A.
 1982 [1941] *Diccionario kkechuwa-español*. Bogotá: Cuadernos Culturales (5).
- MANNHEIM, Bruce
 1988 «New Evidences on the Sibilants of Colonial Southern Peruvian Quechua». *International Journal of American Linguistics*, n.º 54, pp. 168-208. Baltimore.
- MENESES, Teodoro
 1984 «Taquies de Huaman Poma de Ayala». En Alejandro Romualdo (comp.), *Poesía peruana. Antología general: Poesía aborígen y tradicional popular*, t.º 1. Lima: Edubanco, pp. 104-105.
- MIDDENDORF, Ernst W.
 1890 *Wörterbuch des Runa Simi oden der Keshua-Sprache*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- MONTOYA, Rodrigo et al. (comps.)
 1987 *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin*. Lima: CEPES/Mosca Azul/UNMSM.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
 1963 [1945] *Fuentes históricas peruanas*. Lima: UNMSM-Instituto Raúl Porras Barrenechea.
 1948 *El cronista indio Felipe Huaman Poma de Ayala*. Lima: Talleres Gráficos de la Editorial Lumen S.A.

- ROMUALDO, Alejandro (comp.)
1984 *Poesía peruana. Antología general: poesía aborigen y tradicional popular*, tomo I. Lima: Edubanco.
- SANTO TOMÁS, Domingo de
1994 [1560] *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perv.* Edición facsimilar. Nota introductoria de Rodolfo Cerrón-Palomino. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- SZEMIŃSKI, Ian
1993 «Textos andinos». En *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease. Lima: Fondo de Cultura Económica, pp. 191-193.
- TERCER CONCILIO
1985 [1584] *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los Indios*. Edición facsimilar. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- URIOSTE, Jorge
1980 «Estudio analítico del quechua en la *Nueva corónica*». En Felipe Guaman Poma de Ayala. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición y prólogos de John Murra y Rolena Adorno. México: Siglo Veintiuno/IEP.
- WIENRICH, Adolfo
1905 *Tarmap Pacha-Huaray. Azucenas quechuas*. Tarma: Imprenta La Aurora de Tarma.

Más sobre el aymara de Guaman Poma

XAVIER ALBÓ, FÉLIX LAYME

En 1993 publicamos un segundo intento de interpretar los cinco principales textos aymaras en la *Nueva crónica* de Guaman Poma [GP]¹ —o Waman Puma— después del esfuerzo pionero que hizo Vitaliano Huanca para la edición crítica de Murra, Adorno y Urioste en 1987. Ambos intentos provenían del área hoy aymara en el altiplano cercano a la ciudad de La Paz y fueron realizados antes de que hubieran salido a la luz pública los primeros trabajos sobre una dialectología histórica panaymara, aunque algunas fuentes claves ya estaban disponibles.

Aparte de los trabajos sobre el otro idioma emparentado, jaqaru, el único estudio dialectal entonces disponible para el aymara propiamente dicho era solo contemporáneo y se limitaba, por tanto, a la parte sureña (Briggs 1993, Cerrón-Palomino 1995). Nuestra versión fue parcialmente reeditada, sin tanto comentario técnico y con algunas revisiones, en 1994.

-
1. En este trabajo citamos a Guaman Poma como GP; a su *Nueva crónica y buen gobierno* con una G seguida del número de página original de la edición facsimilar, y el trabajo de Ferrell (1996) por el número de página, precedido o no de F, según el contexto. Si no explicitamos lo contrario, cuando citamos a Bertonio [B] nos referimos a su *Vocabulario* de 1612; y a González Holguín [GH], a su vocabulario de 1608, reeditado por Porras Barrenechea en 1952, seguidos ambos del número de página. (A) significa «aymara» y (Q) «quechua». Citamos los términos de esas lenguas en *cursiva*, con o sin la ortografía usada por la fuente, salvo cuando queremos subrayar nuestra reinterpretación fonológica y gramatical, en que usamos redonda entre rayas oblicuas /.../. Citamos, como otros autores recientes, los ítems léxicos verbales con el radical y un guion final, para neutralizar el desfase entre el estilo antiguo que los citaba por la primera persona del presente indicativo (*-tha*) y el actual, que prefiere el infinitivo (*-ña*). Para facilitar la comparación citamos los cantos de GP por líneas, de acuerdo con la numeración utilizada por Ferrell (1996: 431-446), sin que ello implique necesariamente que coincidamos en todos sus cortes de línea. Mantenemos la ortografía «aymara» (en vez de «aimara») por ser la más común en Bolivia. Reconocemos que la norma castellana actual propone la *i* en estos diptongos internos, pero las costumbres locales también pueden crear excepciones válidas... ¡Lo mismo ocurre con el apellido de uno de los coautores de este ensayo!

En 1996 se publicó un tercer intento, esta vez a cargo de Marco A. Ferrell, quien contaba con dos ventajas: haber estudiado con nuestro común amigo y colega Rodolfo Cerrón-Palomino, quien abrió la principal brecha para comprender mejor esta dialectología en el periodo temprano colonial y puso a su disposición avances de sus propias investigaciones; y conocer además el jaqaru, lo que le ha facilitado releer los materiales desde la otra vertiente geográfica y dialectal. Su análisis es informado, cuidadoso y agudo, aunque desigual y poco ordenado. Está lleno de valiosas sugerencias, que hemos adoptado con gusto, pero algunas de sus conclusiones son demasiado absolutas y no distinguen suficientemente entre lo cierto, lo probable y lo simplemente posible.

Nos alegramos de que nuestro trabajo anterior, reconocidamente preliminar y en el que solicitábamos explícitamente un mayor debate en el que entraran «también los conocedores de pukina, jaqaru, wanka y otras variantes de la Sierra Central peruana» (Albó y Layme 1993: 37), haya encontrado tan buen interlocutor.

Lamentablemente, por un problema de comunicación, solo conocimos el estudio de Ferrell con dos años de retraso, y desde entonces tampoco hemos podido dedicarle toda la atención y tiempo que merece, para dialogar antes y más a fondo. Pero los siguientes apuntes desde el altiplano colla, en permanente y cordial diálogo con Ferrell y Cerrón, nos pueden tal vez ayudar a seguir avanzando entre todos.

Aunque incluimos muchos elementos de los dos trabajos previos, el nuestro de 1993 y el de Ferrell en 1996, no se trata aquí de reiterar todo lo que en ellos ya se ha dicho. Damos por supuesto que nuestros lectores e interlocutores tienen acceso a ambos. El presente texto se ha enriquecido con la interpretación y los comentarios adicionales que nos han hecho llegar Jan Szemiński y Roger Guggisberg, en permanente comunicación con Willem Adelaar. Agradecemos mucho su ayuda. El detallado índice quechua aymara y la edición y traducción de los textos andinos de la *Nueva crónica* elaborados por Szemiński (1993) y que no se habían publicado todavía al preparar nuestro primer trabajo, nos han resultado un instrumento adicional de un valor único para avanzar en esta nueva propuesta.

EL AYMARA DE GUAMAN POMA

El punto de partida de Ferrell es que los textos aymaras de GP provienen de un dialecto aymara hoy perdido que él llama «cuzqueño» o «ayacuchano», y que probablemente fue parte del bloque aymara sureño al que pertenecían también el collahua utilizado por fray Jerónimo de Oré y las modernas variantes «collavinas» (o «collas», en el sentido amplio del término, como preferimos decir en Bolivia).

Enseguida, añade que «sin lugar a dudas» GP sabía esta lengua, y muestra diversos indicios e incluso una serie de aymarismos en su propio quechua.

Los argumentos aducidos tienen fuerza, pero no todos pesan igual. El argumento de fondo, sobre la existencia aquí de un corpus casi único en una variante menos prestigiada y hoy perdida del aymara, es sin duda válido. Sin embargo, ninguna de las dos etiquetas sugeridas para esta variante nos resulta convincente: llamar «ayacuchana» a una variante colonial temprana es un anacronismo; a su vez, el apelativo de «cuzqueño» parece inspirarse en la frase «los Aymaraes del Cuzco» en las Anotaciones del Tercer Concilio de Lima (1585), que quizá estuvieron ubicados en los actuales departamentos de Apurímac y Ayacucho, hacia la región de GP. Pero su habla específica aparece señalada allí con solo un vocablo —*pussipura* «ocho»—, término que aparece también en el aymara collahua/*qullawa*/ de Jerónimo de Oré (Cerrón-Palomino 1997: 201-202, 245-248). Ni siquiera nos consta que este vocablo lo usaran los aymaras a quienes se refiere GP. Es esta una base muy débil para decidir que se hablaba el mismo dialecto allí y en el Cusco, dos regiones que hoy tienen, además, dialectos distintos en quechua. Tal vez por eso mismo recientemente Cerrón-Palomino ha optado por reducir el término «aymara del Cuzco» al que se habló en el valle del Cuzco propiamente dicho; y con referencia a las canciones aymaras de GP, ha sugerido que «algunas [...], si no todas, probablemente corresponden a la variedad lucaneña» (Cerrón-Palomino 2000: 46) o —podríamos matizar— a las de otras regiones cercanas dentro de los dos departamentos citados, como los «aimaraes [provincia actual de Apurímac] y parinacochanos», dos grupos entonces de habla aymara, rastreados por el mismo Cerrón-Palomino (1997: 201-202; 2000: 46; cf. Szemiński 1993: 13-14). Al final de este trabajo entraremos en la cuestión de si todos los textos corresponden o no a un único dialecto aymara.

La competencia de Guaman Poma en aymara

En cuanto al perfecto dominio de la lengua aymara por GP, postulado por Ferrell de forma tan rotunda, habría que poner algunos reparos. Aceptamos que los datos aducidos por él muestran que nuestra anterior afirmación de que GP no conocía el aymara tenía todavía más reparos. Los textos, aunque pocos, tienen aún más valor del que siempre les habíamos otorgado, por tratarse de variantes locales hoy desaparecidas, suficientemente conocidas por el autor y transcritas con un cuidado comparable al que usa para el quechua y castellano. Pero cuando comparamos sus escasos textos en aymara con la abundancia, variedad y riqueza de sus textos en quechua, lengua presente en la mayoría de las páginas, no cabe duda de que esta era su lengua fuerte.

Ferrell (1996: 427) descarta que el uso de *aymarana* implique desconocimiento de la lengua por GP, como habíamos afirmado nosotros. Sería solo un género de canto *aymarana* / *ña*, derivado de la raíz *ayma-* «cultivar tierra comunal», al igual que *quirquina* / *ña* y *collina* / *ña*,² tres términos que aparecen juntos en G315. Aceptamos plenamente su argumento, pero con un añadido: los tres radicales tienen sentido hasta hoy en aymara, por lo que el final *-na* o *-ña* debe ser originalmente un sufijo: «en» o «con», si es *-na*; o —más probable— el infinitivo nominalizador *-ña*:

- [J] *ayma-* sigue siendo una forma clave de trabajo comunal y fue registrado ya por Bertonio (2: 28 y 127) como «baylor al modo antiguo, especialmente cuando van a las chacaras de sus principales» e «ir a trabajar en las chacaras que se hacen de comunidad, como son las del Cacique, Fiscal, o de los pobres, etc.». Por su importancia actual, es incluso el título del único periódico aymara, editado por uno de nosotros: *Jayma*. Entonces, [J] *ayma-ra-ña* sería este tipo de canto y baile realizado entre muchos, como indica el actual sufijo verbal *-ra-* (Layme 1997: 226).³ El nombre del canto podría derivarse también de *Aymara-na* «en aymara»: Arnold y Yapita (1995: 92; 1998: 177) mencionan el uso actual aunque poco común de *aymart'aña*, en Qaqachaka, Oruro. Pero aun conociendo el uso dado por GP, lo interpretan solo como «cantar en aymara», puesto que allí se aplica a las «canciones a los animales [que] siempre se cantan en aymara».
- *Kirki-* es actualmente el término genérico para cantar y para coplas y cantos populares, sobre todo en Oruro (Layme 1997: 89-90). Aparece incluso como verbo central en los dos cantos aymaras dirigidos a la autoridad colla *mallku*, y es descrito así por Bertonio (2: 298): «baylor, brincar pisando con velocidad el suelo como usan los Uros, y también los que danzan con cascabeles».
- *Qulli-* es ahora la primera roturación del terreno con la yunta, y aparece ya en Bertonio (1: 66, 84; 2: 54) con el sentido algo más genérico de arar y barbechar, pero sin referencia a cantos.

Considerándolo todo, sospechamos que GP debía de tener cierto conocimiento secundario del aymara, quizá más pasivo que activo, tal vez porque su presencia en la zona ya había ido cediendo terreno al quechua o porque lo conocía sobre todo por sus contactos con pueblos vecinos. De lo contrario, pensamos que

2. GP por lo general omitía la tilde de la ñ.

3. O un sufijo incoativo *-ra*, sugerido por Ferrell (1996, nota 23). Nótese, con todo, que Bertonio (1879 [1603]: 292) solo menciona un sufijo verbal *-ra* con el sentido de «quitar lo que está en poder de otro», lo que aquí no tendría sentido.

serían muchas más las referencias explícitas en el texto. Además de los cinco preciosos cantos, que por su carácter de tales pueden haber sido recogidos y transcritos con apoyo de otra gente, un GP hablante pleno del aymara hubiese utilizado esta lengua en otros muchos estilos y posiblemente añadió algunas traducciones y glosas siquiera ocasionales, como hace con el quechua (por ejemplo, G712-3, 887; véanse Husson 1985 y Urioste 1987). Frente a tantos rezos en quechua, copiados o dictados de textos trilingües que conocía y utilizaba, ¿por qué no recoge tampoco ni uno solo en aymara, que en esos libros aparecían en la misma página, aunque no estuvieran escritos en la variante local (como no lo era tampoco el quechua del Concilio)? (GP 826-838, 1078; cf. Cárdenas 1998: 57-61). El hecho de que se tratara de una variante aymara socialmente poco reconocida no nos basta para explicar tales ausencias, dado que GP no tuvo empacho en presentar y hasta magnificar tantos otros aspectos locales en menoscabo de la historia oficial cuzqueña y colonial, y que incluye dos probables interpolaciones eclesiásticas de aymara local en sus cantos del estilo *kirkiña*, atribuidos a los collas (véase *infra*).

Los vocablos y frases aymaros de GP aparecen sobre todo cuando él se refiere explícitamente a gente de otros lugares. Los cinco cantos forman parte de su capítulo sobre fiestas en las cuatro partes del *Tawantinsuyu* (G315-327), y otros textos menores se encuentran en distribuciones semejantes, sobre todo al hablar de Conde Suyos y Colla Suyos. Por ejemplo, al hablar del entierro de los Conde Suyos (G295-6) dice *ayap llactan* (Q), *amayán marcapa* (A) «pueblo de los muertos». Sin embargo, es interesante que en este mismo contexto, al hablar de lo mismo en los Colla Suyos, incluya una larga frase aymara, aunque en el dibujo previo se le escapa un quechuismo que al menos Bertonio no registra: *ayan (otapa)* «(casa del) muerto» (G293-4). Poco antes, cuando dice que los Anti Suyos «de la montaña» dan al tigre *otorongo* el nombre ritual de «señor abuelo», les atribuye el uso del término quechua *yaya* (Q) pero también del aymara *achachi* (GP 269, 83, 154), mencionado asimismo por el cronista quechua pero de origen aymara Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui en su célebre dibujo e incluso como apelativo del mismo *otorongo*.⁴ En el supuesto de que GP no haya visitado personalmente los cuatro *suyus*, es muy probable que al menos algunos de los términos y expresiones atribuidos a esas regiones más lejanas reflejen, de paso, su conocimiento siquiera parcial de la lengua aymara local en receso, como distinta del quechua local.

Aparte de los cinco textos, el principal de los argumentos esgrimidos por Ferrer (1996: 416-418) para demostrar «convincentemente» y «sin lugar a dudas» la

4. En su célebre dibujo, Santa Cruz Pachacuti llama a Venus *achachi* [tachado] *ururi* (f. 13v) y habla de *otorongo achachi* en ff. 25v, 27v, 28v. Véase la edición crítica de 1993.

destreza de GP en esta lengua es el paralelismo entre *ma villavai* (Q) y *achamitama* (A) «infórmame», que aparece en el título del dibujo en G366 y cuyo sentido ay-mara ya había aclarado Husson (1985: 393), y que había convencido también a Szemiński (1993: 14) para afirmar:

Los datos bastan para constatar que GP habló espontáneamente una lengua de la familia aru que no fue el aymara, por lo menos no fue el descrito por Ludovico Bertonio, ni tampoco el haqaru.

La diferencia entre esta lengua y el aymara sugiere que se trata del idioma materno del autor, y su copresencia con el quechua, indica quizás que en lo andino don Felipe Guaman Poma fue un bilingüe completo en un dialecto local aru, y en un dialecto sureño de la lengua general quechua.

La palabra *achamitama* reaparece también —como el mismo Ferrell nos ha precisado— en el primero de nuestros cantos (línea 26). Más aún: podríamos reforzar su argumento citando otros textos cortos en aymara, como los siguientes:

Amayan marcapa hihuirinacan ucanpuni cuna huchasa camachisi.

/Amayan markapa jiwirinakan, ukanpuni kuna juchasa kamachisi/ (G294, entierro de Colla Suyos).

Amayanacan utap naca. Cauquiuro manata mallco.

/Amayanakan utapnaka. Kawkiru manata, mallku/ (G295, entierro de Conde Suyos).

Putu sapi hiley haccha puto sapi hila.

/Putu sapi jili, jach'a putu sapi, jila/ o, tal vez, /putusapi jili, jach'a putusapi, jila/ (G395, atribuido a los collas, riéndose de los españoles que les decían «Anda, puto»).

Todo ello son excelentes indicios, sin duda, y los debemos tomar muy en cuenta. Pero ¿podemos concluir que un escritor o un investigador domina *plenamente* el quechua, el aymara o el inglés por la inclusión ocasional de algunas frases o incluso algunos cantos en esa lengua, que atribuye por lo general a *otras* regiones? ¿No encontramos también ahora a castellano hablantes monolingües o bilingües incipientes, que se echan sus pinitos en inglés o en quechua?

Las otras diez pruebas aducidas por Ferrell son otros indicios menores y de valor variable. Los dos síntomas más interesantes detectados son, ambos, fonológicos: el uso de una vocal final *a* (como en *pachaca* por /pachaq/) y el añadido de una vocal intermedia innecesaria (o «epentética») en el contexto de la africada *ch* para evitar que esta consonante quede como tal a fin de sílaba sin convertirse en *s* (espirantización), por ejemplo en *michica*, *cachiua*, *quichiua* por /michka, qhachwa, qhichwa/. Nótese, con todo, que una vocal intermedia ocurre también en

algunos otros contextos consonánticos, como en *auiqui* y *chacara*, por /awki, chakra/ (G1134; 754, 897).

Otros casos, como la sustitución de *l* / *r*⁵ y alguna duda morfofonológica entre *ka* / *ku* no nos resultan tan significativos,⁶ dada la cercanía de otras variantes quechuas centrales que muestran fenómenos semejantes.

Los otros síntomas se refieren al frecuente uso del sufijo *-ma* para nombres de mujer (Medinacelli 1997), a un caso más aislado sobre el uso en quechua del validador aymara *-pi* y a la presencia de préstamos léxicos (*qamay*, *ani*, *chusi*, *inya*). Todo ello puede ser visto como algo muy normal en situaciones de contacto, aun cuando quien los use haya perdido ya la lengua sustrato. Actualmente, quienes hablan quechua o aymara en Oruro y el norte de Potosí (Bolivia) usan variantes llenas de sufijos cruzados en ambas lenguas y sentidos, conozcan o no la otra lengua. Incluso en una región hoy totalmente monolingüe del sudeste de Chuquisaca, la gente sigue utilizando sufijos quechuas al hablar en su única lengua, el castellano, por lo que reciben el mote de «los *llapuni*» (Albó 1972).

En nuestra opinión, ni Szemiński (1993) ni después Ferrell (1996) logran probar que la lengua materna de GP no fuera el quechua sino alguna lengua aymara. Lo que sí muestran de forma convincente, particularmente Ferrell, es la existencia de influencias de una lengua coexistente o sustrato en las variantes locales de su quechua (Cerrón-Palomino 2000), y un cierto conocimiento del aymara, independientemente de si fuera o no su lengua materna. Tampoco podemos olvidar, como contexto general, que el quechua se propagó hacia el Cuzco precisamente desde el Chinchaysuyu, al que pertenecían estas regiones.⁷

En esta línea de una lengua aymara sustrato o en contacto, podríamos mencionar otros varios ejemplos que no figuran además en los diccionarios quechuas

-
5. Husson (1985: 55-58) deduce más bien que tantas oscilaciones entre *r* / *l* / *ll*, incluso en castellano, muestran que el fonema *l* no existía en el quechua de GP. Pero la mayoría de los ejemplos citados por él y por Ferrell parecen apuntar a que GP se decantaba hacia una pronunciación lateralizada, aun sin contraste fonémico.
 6. Uno de los ejemplos aducidos —*apomuy* en vez de *apamuy* (p. 418i, cf. G610)— no debe atribuirse al habla de GP sino a que remeda a un cura mal quichuista; el autor remata su remedo con el juicio «no saue más» (Cárdenas 1998: 73-74).
 7. En este punto hay una diferencia con el texto quechua de Huaruchiri, redactado —según Taylor (1985, 1987: 21)— por alguien cuyo idioma materno «era probablemente un dialecto aru del tipo de los que aún hoy se hablan en Tupe y Cachuy, Yauyos», como indicarían «las numerosas interferencias aru». Aunque la región de GP tenía también cruces de aymara y quechua, parece que esta última lengua estaba ya más asentada que en Huaruchiri.

consultados por Szemiński⁸ y que resultan menos rebuscados o dudosos que alguno de los traídos por Ferrell.⁹ He aquí algunos:

- *Auqui anocara* /awki anuqara/ lit.: «el perro padre» > zorro (G1134; cf. 170).
- *Aualla* /awalla/ y *cayuma* /kayuma/ «nacida de pie» (G276, 784; cf. B2: 8, 39). En el aymara sureño actual se siguen utilizando los términos asociados *kayulla* e *ispalla*.
- *Caccha* /q'axch'a/ «trueno» (G269, 405, 885).
- *Cuza* /k'usa/, «chicha» (G789).
- *Mallco/u*, *malco/u* /mallku/ «señor de gentes» (*passim*).
- *Quena quena* /qina qina/ «baile con flautas *qina*» (G15, 315, 325, 327, 334, 784).
- *Uara uara* /wara wara/ «estrella» (G885).
- *Uma* /oma (*raymi*) «(la fiesta del) agua» (G254-5, 260, 884, 1158-9). ¿Será también este el sentido en el topónimo *Uma* (*Pacha*) en Lucanas (G495), más que «cabeza» (Q)?
- *Ura caua* /ura qhawa/ «camiseta de plumas» (G207; B2: 41). Hasta ahora se usa la *qhawa*, con plumas y piel de tigre, para bailar la *qina qina*.

En el caso de nombres propios de personas y lugares, la presencia aymara es aún más notable, reiterándose términos como los ya mencionados de *achachi* o *mallku* y otros ya tan generalizados en toda la región, como *marka* o *willka*.

-
8. Han facilitado nuestra búsqueda los índices quechuas (pero no aymaras) preparados por Urioste (1987) y sobre todo el mucho más completo y detallado de Szemiński (1993), que, de paso, muestra un alto nivel de coincidencia entre los vocablos que utiliza GP en el diccionario aymara de Bertonio (1984 [1612]) y el quechua de González Holguín (1952 [1608]). Szemiński tampoco es exhaustivo, sobre todo al no desglosar ni incorporar los abundantes términos incluidos en los textos más largos en quechua o aymara. Sin embargo, en otro estudio este mismo autor ha analizado el léxico de solo aquellos textos de oraciones que considera precoloniales y lo ha cotejado con siete diccionarios. Solo una entre las 102 palabras así seleccionadas está solo en el diccionario aymara de Bertonio y en el moderno de Manuel de Lucca, que se apoya en el anterior: *aquya* (Szemiński 1997: 345-349). Por eso mismo, él nos comenta que muchas de las palabras que aquí citamos podrían ser parte del «léxico cultural andino» común a más de una lengua.
9. El caso *camai* (en vez del *çamai*, *samay* postulado por Urioste; G242, véase 236-7) es agudo y a la vez parece bien fundado, a la luz de otros ejemplos traídos por Cárdenas (1998: 58-60); pero no es del todo definitivo, pues hay también al menos un contraejemplo: *capci*[ta] en otro dibujo (G1162), que ciertamente debe leerse *çapci*, es decir, *sapci* /sapsi/ (tierra, bien, trabajo del común), como escribe habitualmente GP, incluso en algún otro dibujo (G223; cf. Szemiński 1993: 118, 267). En cambio el préstamo *ani* «fornicar» (G224) nos parece muy traído de los pelos, dada la facilidad con que el autor se salta o cambia letras y que en otras muchas partes oscila en escribir *aci* o *anci* (por ejemplo, en G966, traído también por Ferrell (1996: 417) para su tema, o G607, 976).

Naturalmente, la densidad de términos aymaras es mayor cuando el texto se refiere al *Colla Suyu*. Pero no faltan otros que se refieren al *Chinchay Suyu* y zonas aledañas, de donde provenía el propio GP. Por ejemplo:

- *Aruni* «el dueño de la palabra» (G165).
- *Carua* /qarwa, qawra/ «llama» (por ejemplo, *Carua Rinri* «oreja de llama» G1115).
- *Chiara* /ch'iyara/ «negro» (G753).¹⁰
- *Chuqui Taypi* /chuqi/ «metal precioso» /taypi/ «centro». ¹¹
- *Tayca Malco Guarmitintama* /tayka/ «madre», /mallku/ «jefe»; sufijo femenino *-ma* (G77, sobre Conde Suyos).

Podríamos añadir que se da también el fenómeno contrario, por el uso de palabras quechuas innecesarias en textos presentados como aymaras tanto en nuestros cinco cantos (véase *infra*) como en otras frases sueltas aymaras, como *ayan* (*otapa*) «(casa del) muerto», arriba mencionado, e incluso construcciones híbridas como *cochochic* /q'uchu-chi-q/ «el que hace cantar» y *uyuyoc* /uyu-yuq/ lit. «dueño del corral» > «mayordomo», que añaden sufijos quechuas a radicales aymaras (G191).

Rasgos del aymara de la Nueva crónica

En muchos puntos que ni siquiera mencionamos, coincidimos o aceptamos sin mayores comentarios las correcciones de Ferrell a nuestra versión anterior. Por ejemplo, independientemente de la validez de nuestras interpretaciones, en nuestra primera transcripción nunca pretendimos postular que así era la pronunciación en la época de GP, sino solo hacer el texto comprensible en función del aymara actual, como al transcribir /-xa/ en vez de /-qa/.¹² En esta nueva versión no nos esforzaremos tampoco en elucubrar sobre la fonología de las palabras y sufijos en las variantes utilizadas en el dialecto de Lucanas en el siglo XVI. ¿Tendrían,

10. ¿O será derivado de *chiya* «liendre» (Q)? Este es el lugar, muy cerca de Huamanga, donde GP sostuvo un pleito de tierras contra los chachapoyas ahí establecidos (Guaman Poma 1991 [1590-1616]).

11. GH registra derivados de *chuqi*, pero solo Bertonio (2: 89) aclara su sentido de «oro el más precioso metal». *Taypi*, equivalente aymara del quechua *chawpi* «centro», era ya el nombre de una de las tres divisiones del Cuzco, que GP repite en la provincia de los Aymaraes. Véase nota a G1079 [1084] en la edición de Murra, Adorno y Urioste (Guaman Poma 1987, vol. III: 1357).

12. O tal vez /-ka/. En su estudio de dialectología actual del aymara sureño, Lucy T. Briggs (1993: 248-253) detectó en el ayllu Laymi (norte de Potosí) un marcador de tópico *-ka* no plenamente reducible al *-xa*, más común, ni al *-qa* del quechua.

por ejemplo, las variantes aspiradas o glotalizadas que se detectan en el aymara de Bertonio o en el nuestro actual sureño? Dejamos esta tarea de reconstrucción a quienes, como Ferrell o Cerrón-Palomino, saben mucho más de la evolución histórica de la lengua y de sus variantes dialectales norteñas. Aquí les agradecemos, más bien, lo que en unos casos son aportes probados y, en otros, nuevas sugerencias e hipótesis muy dignas de ser tomadas en cuenta. Mencionamos y comentamos algunos casos que nos han resultado más interesantes:

- Transformaciones vocálicas *a / i*, *a / u* de ciertas palabras o inducidas por ciertos sufijos *-si*, *-wsina*, aunque a veces solo son variantes libres, como en *-ma / -mi* en las líneas 4 y 5 del canto *Pani pani* y en diversos ejemplos del sufijo subordinante *-wsina*.¹³ Es una buena clave interpretativa para resolver varios textos antes dudosos. Sin embargo, no todos los casos mencionados tienen el mismo nivel de probabilidad. No deja de haber a veces el riesgo de que se abra así una caja de Pandora difícil de controlar.
- No ocurre el cambio *ch / t* que distingue otras variantes. Por ejemplo, se mantiene *cocha / qucha /* en vez de *cota*. Sin embargo, dejemos constancia de que esta última forma aparece en toponímicos de áreas muy cercanas, como en las dos lagunas sagradas de la comunidad Chuschi, algo más al norte (comunicación de Tom Zuidema); por tanto, no debe descartarse que se trate de una influencia del quechua dominante.
- Cambio *ch / s*, con una vocal extra o epentética si es a fin de sílaba. Por ejemplo *quichiua*, *cachiua* por */qhichwa*, *qachwa /*. Los ejemplos mencionados se refieren todos a radicales nominales, pero no sabemos si alcanzarían también a radicales ampliados con alguno de tantos sufijos «fuertes», como *pachpa* «él mismo» o *pachja* «dividir, partir» (actuales y en Bertonio 2: 243) y las múltiples «syncopas», sobre todo verbales, que —de acuerdo con cada dialecto— eliminan vocales, como ilustró ya Bertonio en sus gramáticas.¹⁴

El sufijo limitativo *-cha*, equivalente y emparentado con el *-ki* del aymara colla y posiblemente con el *-lla* quechua. Al menos en una ocasión, lo interpreta como diminutivo, con el préstamo quechua *soncochay*, que culmina el primer canto, *Pani pani*. Dada la cercanía semántica y esos otros usos coetáneos y actuales,

13. Véanse las líneas 13 y 14 de *Pani pani*, 11 de *Hauisca mallo* y 7 de *Malco Castilla Pari*.

14. Por ejemplo, *yatichpha* o incluso otras más complejas como *yatichapisc'sna* (Bertonio 1879 [1603]: 330-335 y 1984 [1612]: 124-126).

consideramos que se puede ampliar esta interpretación a otros varios usos en el mismo canto, como *alochamca*, *cauracha*, *yucochapca*.¹⁵

- El uso de *-na* como instrumental (en vez de *-mpi*, *-nti*), sin negar su otros usos ya conocidos como locativo «en» y genitivo «de». Ya se menciona en las Anotaciones de lengua aymara del Tercer Concilio de Lima (1985 [1584-1585]: 78).
- No existe el validador oracional afirmativo/absoluto *-wa* de otros dialectos, y algunas frases simplemente no tienen ninguno. Abundan, en cambio, el marcador de tópico *-qa*, equivalente al *-xa* sureño, y un *-pi*, que nosotros encontramos algo distinto del actual validador de certidumbre (véase *infra*).
- En el primer canto aparece también un posible validador *-n*, que ya habíamos insinuado en nuestro trabajo de 1993. Podría ser de influjo quechua y su función aún no queda clara. Ferrell sugiere además que podría ser η / *ña*.

Otras sugerencias sobre este dialecto, o no las entendemos o nos parecen abiertas a un mayor debate. Aparte de las que discutiremos cuando comentemos cada texto, llamamos la atención de las siguientes, más gramaticales:

- El compuesto *-tipi*, que aparece en dos (y posiblemente tres) de los cantos, es interpretado por Ferrell como un validador no interrogativo distinto del marcador de tópico *-qa*, y de sus probables partes, el *-ti* interrogativo / negativo¹⁶ y el *-pi* «validador de certidumbre» (F433 y 434, nota 30), tomadas aisladamente. Lo arguye por comparación con la combinación *-tima* (topicalizador) del jaqaru. Pero, analizados cuidadosamente los usos de *-tipi* en tres de los cantos, coincidimos más bien con Adelaar (comunicación personal) en que la mejor explicación sigue siendo que tanto el *-ti* simple como el *-tipi* compuesto mantienen un sentido interrogativo (aparte del adicional sentido negativo de *-ti*). No es el único caso en que *-ti* es seguido de otros sufijos independientes. En el aymara colla encontramos *-ti-sti*, *-ti-ya* y *-ti-xa*, este último con el sentido derivado de interrogativa indirecta o indefinido (Hardman *et al.* 1988: 317).
- El *-pi*, en cambio, aparece tanto en oraciones claramente afirmativas como en otras claramente interrogativas con o sin *-ti*. El caso más claro es el del canto *Saynata*, donde aparece en todas las frases, trátase de pregunta o de respuesta

15. Así se da actualmente en el quechua cuzqueño, y en nombres propios, tanto en lenguas andinas como en castellano: ejemplo, *Mikicha*. El mismo limitativo quechua *-lla* se usa a veces también en este sentido.

16. Nótese de paso que el sufijo *-ti*, a diferencia de otros radicales de este dialecto aymara local, no mantiene la *ch*, que persiste, por ejemplo, en su homólogo quechua *-chu*.

(véase *infra*). Ya Bertonio (1879 [1603]: 326) había señalado que *pi*, si bien equivalía a *-wa*, según la «nación o alguno en particular», también se usaba mucho con «dicciones interrogativas», como *cunapi* «¿qué es?». Lo único nuevo en GP sería la presencia de *-pi* incluso en las dicciones interrogativas con *-ti*; por ejemplo, en la segunda pregunta de las mujeres *minarutipi* «¿cierto que irás a la mina?», antes de que los hombres respondan. A la luz de esta frecuencia, tal vez habría que precisar más el sentido de «certidumbre» que añade este validador o sufijo oracional. ¿No tendrá incluso cierto parentesco semántico con el *-pini* / *-puni* de los dialectos sureños coloniales y actuales?

- Percibimos la existencia de una *-s*, distinta del *-si* reflexivo y de interés personal, pues ambos confluyen a veces en la misma palabra. Pero su identificación como una voz «media pasiva» no nos queda muy clara en la explicación y ejemplos de F420-d. Tampoco lo hemos encontrado en la descripción de jagaru de Hardman (1983). Volveremos al tema al analizar la línea 3 del canto *Pani pani*.

Pasemos de una vez a comentar los puntos más sobresalientes o polémicos del texto de los cantos, sin ánimo de ser exhaustivos ni de dar ya una versión alternativa o final. Nos hemos concentrado sobre todo en el primer canto, *Pani pani*, que es, además, el más difícil y controvertido. Sobre los otros cantos, más cortos y mucho más fáciles de interpretar, solo añadiremos algunos pocos comentarios.

PANI PANI, CHUÑAYCHUÑA (G317)

Este canto-baile *uanca* /*wanka*/ aymara es sin duda el caso más complejo —y por tanto sigue requiriendo todavía una mayor discusión—, como lo es también, para el quechua, la *cachiua* /*qhachwa*/ que viene a continuación en la misma página G317. Los dos reiteran además como estribillo el término *pani* y tienen un sentido amoroso erótico bastante semejante. Junto con el primer *aravi* /*[j]arawi*/, también quechua, forman una terna introductoria al capítulo de fiestas (G315-327) en que están nuestros cinco cantos aymaras, alternando con otros seis en quechua y otro poco inteligible pero con palabras quechua aymaras atribuido a los Chunchos Anti Suyos de la selva. A diferencia del resto de los cantos del capítulo «de las fiestas», esta terna inicial no se atribuye a ninguna de las cuatro partes del Tawantinsuyu. El primero se contextualiza claramente en la capital cuzqueña (Husson 1985, capítulo 2). Pero los otros dos, más difíciles de interpretar, posiblemente reflejan mejor que otros el uso del aymara y quechua local, o del Waywash, en el área más conocida por el propio GP (Husson 1985: 291-293).

Este género musical *wanka*, homónimo de otros muchos nombres de lugares y personas e incluso de la variante quechua de Huancayo, es descrito por GP como típicamente aymara y propio de las mozas, mientras que los mozos bailan y tocan *quenaquena* /qina qina/ (G315-317, 325, 327). La *Nueva crónica* solo menciona el canto *wanka* en este contexto, de él solo se transcribe *Pani pani*.

La propuesta global

Presentamos en tres columnas el texto original con algunos nuevos cortes de palabra (además de los sugeridos ya por los guiones del original), en paralelo con la interpretación de Ferrell y la nueva que aquí proponemos, después de haber estudiado su propuesta. En esta última, subrayamos nuestras principales diferencias y hacemos un intento de puntuación. Debajo de cada línea añadimos la primera versión literal de ambas;¹⁷ si además él o nosotros sugerimos otras versiones alternativas, las separamos con una barra diagonal o con las letras *a*, *b*. Para facilitar la comparación, mantenemos la agrupación en palabras propuesta por Ferrell (salvo en la línea 28) y también su numeración de líneas, aunque en cinco casos las subdividimos en dos sin modificar la anterior numeración (líneas 1, 18, 23, 26 y 29). Al final de este artículo incluimos una fotocopia ampliada del texto facsimilar de GP publicado por Paul Rivet en 1936, en el que ya aparecen guiones que facilitan mucho la interpretación y en el que pueden apreciarse algunas letras que hemos leído de otra forma.

TEXTO ORIGINAL	FERRELL 1996	ALBÓ Y LAYME
1 <i>pani pani</i>	Pani pani hermana, hermana	Pani[y] pani / <u>Päni[y]</u> <u>päni</u> Hermana, hermana / Los dos, los dos juntos, ¹⁸
<i>chunaychuna</i>	chunaychuna Bellísima flor de cactus	chuñaychuñay. <i>chuña chuña</i> .
2 <i>humaca humaca</i>	juma-qa, juma-qa tú, tú	Juma-qa, juma-qa Tú, tú

17. Por carencia de algunos signos, utilizamos *î*, *ch*, *ll*, en vez de la letra simple con diacrítico. El asterisco * indica algunas correcciones y añadidos al texto síntesis de Ferrell en sus páginas 431-432, en función de las explicaciones más detalladas hechas en sus comentarios de las páginas 433-439.

18. Mantenemos abierta esta segunda interpretación para todas las estrofas con segunda persona, pero solo como un sentido aditivo que no quita la validez del sentido primario de *pani* «hermana». Por razones de espacio, en algunos versos no explicitamos esta segunda opción, más complementaria que alternativa.

3	<i>moczatipi equecista</i>	muqsa-tipi iqhi-si-s-ta dulcemente has florecido	muqsa-ti-pi iki-si-s-ta. ¿estás/n durmiendo dulcemente?
4	<i>moczati umacitaman</i>	muqsa-tipi uma-s-ita- ma-η* / ...si-ta-η*... a) cuando brindabas conmigo b) es dulce tu brindis	Muqsa-ti uma-si-ta-ma-n ¿Es dulce convidarse vds. uno al otro
5	<i>uca uechiri taycaman</i>	uka wiqchi-ri tayka-ma-η esa tu punzante madre	Uka <u>wiqchi</u> -ri tayka-ma- <u>n</u> , con esa tu madre coja [anciana],
6	<i>uca haucha auquimin</i>	uka jawch'a awki-mi-η ese tu cruel padre	uka jawch'a awki-mi- <u>n</u> . con ese tu padre de genio áspero [ajado]?
7	<i>humaca pani</i>	juma-qa pani tú, hermana	Juma-qa pani tú, hermana / vds., los dos
8	<i>asqui chuymamanca</i>	aski chuyma-ma-n-qa con tu buen corazón	aski chuyma-ma-n-qa con tu / su buen corazón [= con entusiasmo]
9	<i>caualluchā mulachan</i>	kawallu-cha-n mula-cha-n en caballo no más, en mula nomás	kawallu-cha-n mula-cha-n en caballo nomás, en mula no más
10	<i>cillatatan zaranacata</i>	silla-ta-a-ta-η sara-naqa-ta. ensillada estás [y] paseas	silla-ta-ta-n sara-naqa-ta andas ensillada de un lado para otro.
11	<i>na unochamca</i>	na unu-cha-m-qa [mientras] yo, tu único [amante]	Na unu-cha-m-qa, Mientras ¹⁹ yo, tu único / el más tuyo
12	<i>na alochamca</i>	na alu-cha-m-qa yo, tu hermano	na alu-cha-m-qa yo, tu hermano / hermanito
13	<i>uachca canquiusin</i>	waqcha kanki-wsin siendo pobre	waqcha kanki-wsin sigo pobre,
14	<i>cauracha zacanacaucinpi</i>	qawra-cha-n sara-naqa-wsin-pi en llama no más paseando [estoy]	a) qawra-cha, <u>sakha</u> -naqa-wsin-pi conduzco a la llama no más de un lado a otro, b) qawra-cha <u>sak'a</u> -naqa-wsin-pi, —illamita!—, / a la llama nomás doy golpes de un lado para otro,

19. «Mientras» está en el gerundio *-wsin* de las líneas 13 y 14, cuyo sujeto es *na[ya]* «yo».

15 <i>zaranacat</i>	sara-naqa-th de la paseada	sara-naqa-t. a) [tú] andas de un lado para otro. b) ando de un lado para otro.
16 <i>humaca chuna</i>	juma-qa chuna tu, flor de cactus	Juma-qa chuña Tú, [los dos], <i>chuña</i> ,
17 <i>tantacamaca equecista</i>	thanta-kama-qa iqhi-si-s-ta andrajosísima floreciste	<u>tanta</u> -kama-qa <u>iki</u> -si-s-ta, duermen bien juntos
18 <i>naca pani</i> <i>poquechāpi hacascac</i>	na-qa pani yo, hermana puqi-cha-n-pi jaka-ska-j con migajas no más viviré	na-qa pani yo [en cambio], hermana puqi-cha-n-pi jaka-ska-j con migajas no más viviré.
19 <i>humaca chuna</i>	juma-qa chuna tú, flor de cactus	Juma-qa chuña Tú, [los dos], <i>chuña</i> ,
20 <i>persarancha</i> <i>yquiscat</i>	phirsara-cha-n-qa iki-ska-t con frazada buena ²⁰ no más estás durmiendo	phirsara-cha-n-qa iki-ska-t con frazada buena no más estás/n durmiendo
21 <i>pascotacha yquista</i>	pasku-ta-cha iki-s-ta desatada no más duermes	pasku-ta-cha iki-s-ta, a) suelta/os no más duermes/n b) desde la fiesta no más duermes/n.
22 <i>yucochapca</i> <i>hunpachipayatca</i>	yuqu-cha-ph-qa jump'achi-paya-t-qa a su hijo no más besas y besas	a) <u>lluqu</u> -cha-p-qa jump'achi-paya-t-qa besuqueas su corazoncito, b) yuqu-cha-p-qa... su «hijito» [pene],
23 <i>parachamca haticista</i> <i>yucuchapan</i>	para-cha-m-qa jat'i-si-s-ta tu frente has rascado <u>lluqu-cha-pa-n!</u> y la de su hijo	para-cha-m-qa jat'i-si-s-ta... te / se rascas/n la frente, yuqu-cha-pa-n. ...¡Su corazoncito! /... <u>yuqu-cha-pan!</u> / a) ... Su «hijito» ! [pene] b) ...¡Que [la] fuerce!
24 <i>chunaychuna</i>	chunaychuna flor de cactus	Chuñaychuña, <i>chuña chuña</i>

20. *Persara* es el préstamo castellano *frazada* aymarizado /phirsara/, es decir, frazada de rico español, en contraste con la frazada andina *chusi* (A) o *apa* (Q), términos utilizados también varias veces por GP (F437, 418).

25 <i>chuymamapi nacacinta</i>	chuyma-ma-pi ñak'a-si-n-tha tu corazón voy a degollar	chuyma-ma-pi <u>nakha-si-nta.</u> / <u>ñaka-si-nta.</u> Vas a hacer brasas tu corazón. / a atormentar
26 <i>chicacha chuna achamitama</i>	chiqa-cha chuna achami-ita-ma la verdad no más, flor de cactus, avísame	Chiqa-cha chuña achami-ita-ma La verdad no más, chuña, avísame
27 <i>hani cutirihama canquiuc̄ca</i>	jani kuti-ri-jama kanki-wsin-qa pareciendo que [él] no vuelve	Jani kuti-ri-jama kanki-wsin-qa estando [yo] como quien no vuelve,
28 <i>hani ucsa puti luritamti</i>	jani uk-sa phuti-lu-si-y- tam-ti eso tampoco te entristecerá	jani uk-sa phuti <u>luri-tam-ti.</u> ¿ni siquiera eso te causa aflicción?
29 <i>ucay uruspi hacharpayasmā</i>	uka-y uru-s-pi jacha-rpaya-s-ma-η ique ese día rompás en llanto,	uka-y uru-s-pi jacha-rpaya-s-ma-n ¡Que siquiera ese día rompás en llanto,
<i>sōcochay</i>	sunqu-cha-y corazoncito!	sunqu-cha-y! corazoncito!

Con este marco general de referencia, pasemos a explicar cada punto en detalle.

Los estribillos

Nuestros dos primeros puntos, sobre los estribillos *pani pani* y *chunaychuna*, son los más importantes, porque nos pueden ayudar a comprender el sentido y enfoque de todo el canto. Por eso mismo, hemos ampliado también el título que habíamos adoptado en nuestras anteriores interpretaciones. Un papel parecido y complementario parecen tener el doble *humaca humaca* del principio, y los tres *humaca pani*, *humaca chuna*.

Pani pani

Nos resulta plenamente aceptable que se trate del quechuismo local *pana*, *pani* «hermana del varón», que ya dejamos como posible en 1993. Su presencia no duplicada en las líneas 7 y 18, como *humaca pani* y *naca pani*, y su uso como estribillo en la *cachihua* quechua que sigue a este canto en la misma página, refuerzan esta interpretación.

Ferrell (1996: 428, 435) rechaza la posibilidad lingüística de nuestra interpretación «los dos», alegando que «si se refiere a persona tomando su lugar, debe llevar sufijo de persona: *panima* (“ustedes dos”), *panisa* (“nosotros dos”) [...]». Debemos

aclarar que, al menos en aymara colla, sea actual o antiguo, no hay la constricción de añadir obligatoriamente el sufijo personal, que sí se exige, en cambio, en quechua. ¿Consta que la haya existido en este dialecto Lucana, del que no tenemos otras muestras?

La combinación *pa[ya] + ni* ya da la idea de que son «dos personas», estén o no involucradas en la conversación. El mismo Bertonio, que incluye sufijos personales en otras ocasiones (2: 79, 148), en otras los omite. Explicita incluso la fórmula *pani pani* —«Andar de dos en dos, o de tres en tres, o incluso de uno en uno: *mayni mayni; pani pani, quimsa quimsa saratha*» (1: 51)— y la repite casi igual en su gramática en el capítulo sobre numerales (1879 [1603]: 173, cf. 166-174):

uca caualluni jaque naca [...] pani panita sari
aquellos hombres de a caballo [...] andan de dos en dos.

En ninguna parte del capítulo Bertonio siente la necesidad de dar alguna norma sobre la obligatoriedad de añadir sufijos personales. No se olvida, en cambio, de señalar la alternativa con el final *-ni* en los dos primeros numerales: *maya mayni; paya pani*. Por tanto, si no hay otra evidencia sobre el aymara local de entonces, desde el punto de vista estrictamente lingüístico esta otra interpretación sigue siendo posible.

Aun aceptando, como aceptamos, que aquí puede tratarse del quechuismo local *pani* «hermana», su uso en labios de aymaras podía tener además esta otra resonancia o doble sentido, como ocurre con tanta frecuencia en el lenguaje y canto poético.

Más aún, en el supuesto de que GP dice, explícita y reiteradamente, que el género *uanca* es propio «de las mosas» (G315, 327), ocurre aquí algo que no se acaba de comprender. ¿Consiste todo ese canto de las mozas en la ficción de un varón hablando a una mujer?²¹ Para responder, recordemos ante todo que la *uanca* de las mozas va siempre a la par de la *quenaquena* de los mozos en la que, como su nombre indica, ellos van tocando la /qina/ (un tipo de flauta). Por tanto, en este género musical parece que toda la parte cantada era una actuación solo de las mujeres.

El dibujo que incluye GP al principio de este capítulo de «fiestas» lleva por título «Canciones i música. Aravi pincollo vanca», y en él se ve a dos jóvenes varones tocando sentados²² en la altura mientras dos mujeres desnudas dentro del río principal del Cusco —como sirenas andinas— los señalan diciendo algo (G316).

21. Recordemos que en quechua *pana / i* es «hermana del hermano varón», y *ñaña*, «hermana de la hermana mujer».

22. Actualmente en la danza aymara *qina qina* los hombres tocan y bailan en corro.

Husson (1985: 129-131) ha interpretado este dibujo en función del primer género de baile indicado en el título, el *aravi/jarawi*, y de un verso del */jarawi/* que viene a continuación, en la siguiente página, junto a nuestra */wanka/* aymara y a la */qhachwa/* en quechua. Pero no deja de ser sugerente que en el título se mencione también el *pincollo/pinkillu/*, semejante a la */qina/* aymara y tocado por los hombres, y la */wanka/*, propia de mujeres. Esta alternancia de hombres y mujeres da a ellos el papel de flautistas, a ellas el de cantoras²³ y, al menos en este dibujo, unos y otras van en pareja, *pani pani*.

Si además, junto con el sentido de la «hermana» —sea o no «del varón»—,²⁴ persiste el de la pareja, como el doble interlocutor de quienes cantan, se entiende algo mejor que este sea un canto de las mozas. La persistencia de las reduplicaciones *pani pani*, *chunaychuna* e incluso *humaca humaca* («tú [y] tú») adquiere también más sentido. Recordemos que en aymara no hay obligación de marcar el plural, que ya viene dado por el contexto, como por ejemplo en el *sari* (va > van) de la frase de Bertonio (1879 [1603]: 173) reproducida más arriba.

Finalmente, Cerrón-Palomino nos ha sugerido que la lectura correcta de este estribillo podría ser *paniypani*, con una *-y* exclamativa intermedia semejante a la que existe en el otro estribillo *chunaychuna* y otras expresiones aymaricas actuales, como *kullakay*. Es una lectura que aceptamos como posible. Pero no es del todo indispensable, pues no aparece en otros bailes y expresiones, como por ejemplo *llama llama*. El siguiente estribillo, recién mencionado, nos ayudará a captar otras dimensiones (y paradojas) de todo el canto.

Chunaychuna o chuñaychuña

Abrimos de entrada las dos opciones, porque ya sabemos que GP, por lo general, omitía la tilde de la *ñ*. Esta expresión, más otras ocurrencias de *chuna* en combinación con otras palabras, como *humaca chuna*, es el otro estribillo que se va entrelazando con el anterior a lo largo del canto. Nos comunica, por tanto, algo clave.

23. Bertonio (2: 146) define el verbo *huanca-* [wanka-] «cantar» como sinónimo de *kochu-* [q'u-chu-] «cantar, canción de indio» y del término hoy perdido *chay-* [chayí-?] «cantar como los indios» (2: 56, 71); cf. el actual *chaya[wa]-* «echar pétalos de flores en los carnavales en son de festejo» (Layme 1997: 38). De forma probablemente derivada, Bertonio añade también un segundo significado: «llorar sin echar lágrimas». GH no menciona este verbo o modo de canto en quechua, pero el moderno diccionario quechua de Lira (1982: 314) lo incluye como «canto religioso de acordes o sonos algo tristes, que suele entonarse en las siembras y cosechas». No parecen ser estas las características de la *uanca* de GP.

24. Por supuesto, cabe que, al aymarizarse, *pani* haya perdido el matiz (hermana) «del varón», que ya no es propio de esta lengua.

Hemos encontrado un paralelo interesante en el altiplano boliviano. En un viaje cerca del lago Tititaca, una mujer²⁵ cantaba a la hijita en su regazo el siguiente canto, que aprendió de chiquita:

<i>Chinananiṭay</i>	o la variante:	<i>China chinananiṭay</i>	«hembra, hembrita linda
<i>T'inkhananiṭay</i>		<i>T'inkha t'inkhananiṭay</i>	propina, propinita linda
<i>Chunananiṭay</i>		<i>Chunana chunananiṭay</i>	chica, chiquita linda»

Aparte del *-naniṭay*, relacionado con la interjección *ananáy* «¡qué lindo!» y con el habla para niños, hay aquí algo de juego de palabras entre la muchacha *china* o *chuna*, enlazadas ambas por la *t'inkha*, que es cualquier regalo o propina, una gratificación. ¿Será un puro juego de palabras? ¿Una simple casualidad que nada tiene que ver con nuestro tema? Por lo menos, que nos sirva para introducirnos en el tema.

¿Qué será realmente *chuna*? Ferrell (1996: 435) adopta la interpretación «flor de cactus», basada en una especie concreta que existe actualmente en el valle del Colca (Arequipa). Hay, sin duda, una larga lista de cantos, sobre todo los de tipo amoroso, que apelan al nombre de una flor, a veces expresada en forma de repetición: *panti panti*, *q'ila q'ila*, *kantu kantu*, etcétera, como muestran las diversas antologías.²⁶ La coherencia de esta interpretación aumentaría si *equecista* (líneas 3 y 17) significara, efectivamente, «flores», tal como él mismo propone (véase *infra*).

Dejemos de momento esta alternativa abierta como posible, aunque convenirá hacer más averiguaciones y precisiones para evitar los riesgos de coincidencias solo fortuitas. Lo único que de momento sí está claro es que en nuestro canto *chuna* o *chuña* se refiere a la mujer o muchacha.

Szemiński nos ha hecho llegar un dato de Santa Cruz Pachakuti Yamqui Salcamaygua, que nos abre otra pista alternativa, a nuestro parecer, mucho más fundada y sugerente. El Inka Ttopa Ynga Yupangui acaba de vencer a los collas y, rodeado por su ejército, congrega a los vencidos y a sus *wak'as* en el pueblo de Ayaviri,

[...] y después, para mayor afrenta, manda llamar a los haya chucos y saynatas y llama llamas y chuñiris para que encima de las uacas de los Collas cabalgaran a las *choñas* [tachado: los llama llamas], menospresándoles hasta mandallos arronjar a la laguna de Orcos y a los Collas trae para el triumpho al Cuzco. [f. 27v, énfasis nuestro]

Nótese la presencia de los términos *haya chucos*, *saynatas* y *llama llamas*, que aparecen también en GP, uno en nuestro cuarto canto aymara (*saynata* G326-327)

25. Doña Margarita C. Mamani, de Jawira Pampa, Guaqui, provincia Ingavi de La Paz.

26. Véanse las tres antologías aymaras actualmente en preparación: una de José Luis Ayala (Puno y Lima), y dos nuestras (Ginebra y otra, más amplia, en La Paz).

y los otros dos, inmediatamente después (G330). Los tres se refieren a conjuntos de «farsantes» —es decir, de danzantes disfrazados que «hacían farsas y fiestas»—, en este caso, para festejar el triunfo bélico y humillar a los collas vencidos. En otro texto, GP incluye los tres bailes dentro de una lista mucho más amplia de conjuntos de *taquíes* y *hailli* que «han de danzar delante el santicimo sacramento y delante de la Uirgen María y de los sanctos en las fiestas y pasquas» (G784; véase el dibujo 783). Pero en esta lista no aparecen los *chuñiris*²⁷ que, según Santa Cruz, «cabalgaron a las *choñas*» junto con estos otros bailarines jocosos y «farsantes» para menospreciar a los *wak'as* de los vencidos. Falta también el baile aymara *uanca* (al que pertenece nuestro texto aymara) y el baile *chachiua* /*qhachwa*/, quizá por ser demasiado profanos para este tipo de celebraciones sacras.

De acuerdo con el contexto de esta interpretación, el reiterado *humaca chuña* y *chuñaychuña* (a estas alturas ya restituimos la tilde que GP omitía) del canto aymara sería una alusión al tipo de baile en que se usa, de una manera semejante al estribillo *saynata* en el cuarto canto. Pero no dejamos de preguntarnos por qué no aparece más explícitamente este término *chuña* en GP, junto con las otras formas de canto y baile.

¿Tendrá *chuña* además algún significado todavía más preciso? Por una parte, ya sabemos que se lo asocia a la «hermana» mujer: *panipani* / *chuñaychuña*; *humaca pani* / *humaca chuña*. Pero, por otra parte, el texto de Santa Cruz Pachacuti dice que se la cabalga. Con relación al baile asociado de *llama llama* (tachado junto a *chuña*, en ese mismo texto), GH209 añade el siguiente significado: «enmascarados, o dos uno sentado en los hombros de otro».

¿Será, por tanto, un animal? ¿Será algo así como un precursor del moderno baile *waka waka*? Dado que se trata de animal hembra y que en el texto de Santa Cruz Pachacuti aparece muy asociada con el baile *llama llama*, podríamos traducirlo tentativamente como «llamita», imagen que aparece en forma suelta —*cauracha*— en la línea 14 o, para distinguirlo de este último término, como «vicuñita». Son dos metáforas igualmente utilizadas en los cantos aymaras, y andinos en general, para referirse a la joven amada. Sin embargo, en nuestra traducción hemos preferido mantener simplemente la palabra original *chuña*, para no perder la referencia al baile y disfraz específico al que probablemente hace referencia todo el canto.

El texto del canto de GP utiliza también la imagen de cabalgar cuando dice que la o los dos *pani* a los que se dirige el canto, anda(n) ensillados a caballo o en mula. Szemiński nos sugiere que hay una asociación entre *chuña*, las llamas y su actividad sexual. Esto daría un doble sentido a todo este texto. En el actual baile colla de

27. Nótese la terminación *-ri*, propia del agente verbal nominalizador aymara.

la /qina qina/, que se desarrolla en rondas de músicos varones y que ya no va acompañado del canto de mujeres, no faltan, ciertamente, ocasionales gestos y alusiones eróticas, que se refieren a la /qina/ «flauta» como signo fálico.

En síntesis, hasta aquí nuestra primera aproximación de carácter global nos ha llevado a pensar que este canto /wanka/, siendo de las mozas, se dirige también a mujeres o, quizá mejor, a mujeres con su pareja, en un ambiente global de tipo festivo que combina un dejo nostálgico con toques picarescos y eróticos. Con estos elementos por delante, pasemos a analizar algunos otros elementos.

Los detalles

Equecista (l. 3 y 17) versus *yquiscat, yquista* (l. 20 y 21)

El cambio entre *e/i* lleva a Ferrell a pensar que se trata de dos raíces distintas. En el primer caso, se trataría de /iqhisisista/, cuyo radical equivaldría a /iqha-/, «florecer»,²⁸ con la última vocal transformada en *i*, «por asimilación regresiva inducida por la /i/ de -si», el sufijo reflexivo (Ferrell 1996: 429 y 431, nota 29).

Discutamos primero la parte fonológica. El cambio de vocal *e/i*, *o/u* en el contorno de *c*, *qu* es una prueba bastante clara de la existencia de postvelar en autores como Bertonio, que cuidan mucho más este punto. Pero no podemos asegurar lo mismo de GP. El mismo Ferrell (1996: 418, 422) nos proporciona ejemplos de doble ortografía en este mismo canto, a los que ya no ha sentido la necesidad de sacarles la punta: *pichica* / *picheca*, *yucu-* / *yuco-* (reiterado con otro sentido en G610, cf. F437). Tampoco tiene problema en interpretar *chicacha* como /chiqacha/. Podríamos añadir, entre otros muchos ejemplos de GP, alternancias como *equeco* / *yquico*, *mallqui* / *mallque*, *mitayo* / *metayo*, *puquina* / *poquina*, *oclo* / *uclo*, *quilla* que a veces significa «luna» /killa/ y otras «perezosos» /qhilla/; o en castellano, *Hinrreque*, *tiñer*, *endultrar*, *enfiel* / *ynfiel*, etcétera (G32, 60, 373, 781; cf. Cárdenas 1998: 104 y Szemiński 1993, *passim*). En GP la presencia de *e*, o puede ser un indicio pero no es una prueba ni mucho menos.

Para justificar su versión /iqhi-/ «florecer», Ferrell postula además la existencia del cambio morfofonémico *a* > *i* ante -*si*, como ocurre en jaqaru tupino, donde

28. Hemos localizado este sentido en Bertonio (2: 100), muy de refilón: *Ecca-* /iqha-/, aparte de su sentido principal de «medir en *eccas* [10 brazas]», significa florecer, según el ejemplo «[todo el campo] está florido (*eque*)». Este uso nos recuerda los vocablos quechuas *ynquillçapa* «campo florido» (GH369), *inkill* «jardín» (Lira 1982: 49), *inkil* «cierta clase de flor» (Soto 1976: 52), retomado este último como *ikilla* «flor» en el diccionario aymara del proyecto bilingüe de Puno (Büttner et al. 1984: 55), todos ellos con /k/, no /q/.

este sufijo «fuerte» (que en realidad sería *-ishi*)²⁹ impone su vocal sobre la que lo precede (Hardman 1983: 86-87). Solo así llegamos a /iqha-/ «florecer». Pero tal cambio no nos consta con otros radicales del corpus, por lo que su argumento es aún más débil. Más aún, otro ejemplo en este mismo texto contradice su hipótesis: en sus dos interpretaciones de *umacitaman* (línea 4; F434) da por supuesto que el radical ampliado es /uma-si-/, pero nunca piensa que en este dialecto aymara debiera haberse transformado en /umi-si-/.

Cabría perseguir todavía otro sentido, dentro de la sospecha de que la *e* pudiera sugerir una postvelar. A continuación de este *ecca-* «florecer», Bertonio añade los vocablos *ekhe* y *ekhepta-* /ixi, ixipta-/ «floxos» y «hazerse pereçoso, flojo, sin fuerzas». Si esta fuera la raíz postvelar del *equecista* de GP, nos llevaría a una glosa literal como «te flojeas para mí» o, en versión libre de las dos líneas, «eres mi dulce perezosa, que dulcemente brindas conmigo». Pero nos resulta forzado, frente a la simplicidad de nuestra interpretación: /ikisista/ [dulcemente] «estás durmiendo».

En fin, por las variaciones ortográficas de GP y por la mayor coherencia semántica de todo el canto, reforzada por la anterior explicación del chuña, seguimos interpretando los cuatro casos como formas de un mismo radical verbal /iki-/ «dormir», algo que Ferrell (1996: 436, nota 35) dejaba de todos modos abierto, al menos como un posible doble sentido.

Antes de dejar estos ejemplos, conviene decir algo sobre la duplicación *-si, -s* que aparece en *equecista*. Entendemos que Ferrell (1996: 420-421) considera que el primer *-si* es el sufijo «reflexivo», de «interés personal» y «activador» (?) que existe en otros dialectos aymaras y que corresponde también al *-[i]shi* jaqaru y, en buena medida, al *-ku* quechua. En cambio, el segundo *-s* sería lo que él, siguiendo a Hardman, llama «voz media pasiva», peculiar de este aymara de GP y del jaqaru tupino. Pero el ejemplo que utiliza no ayuda a comprender la diferencia: dice que si *jivayaña* es «matar», **jivayasta* significaría «has matado», «estás matado» y «has sido matado»; por el asterisco, suponemos el carácter ficticio de este ejemplo; pero, a la luz de los dialectos aymaras que conocemos, /-ya-si/, al igual que su equivalente quechua /-chi-ku/, se explica muy sencillamente como «hacerse» (o «dejarse») morir, o lo que signifique el radical simple.³⁰

29. Cerrón-Palomino (2000: 254; cf. 180-181) pone en duda la necesidad de la *-i* inicial pero reconoce el rol armonizador de este sufijo *-si* con relación a la vocal temática *i* en la sílaba precedente.

30. Contrástese la terminología usada por Cerrón-Palomino (2000) para este sufijo en la página 180, repitiendo a Hardman, y la suya propia como «reflexivo» o «recíproco», en las páginas 254-255. Ferrell apoya su interpretación sobre todo en Hardman (1983: 88-89) y, de alguna forma, también en Belleza (1995: 159; comunicación personal).

Los casos que salen en el canto ya no muestran esta complejidad, quizá por no estar precedidos de *-ya*, como en este ejemplo ficticio. En concreto, nuestro *equecista*, ya sea que lo interpretemos /iqha-/ o /iki-/ , solo parece significar «has florecido» o «estás dormida», sin el sentido adicional «has sido dormida» ni otras explicaciones complejas. Si esta voz media es la que aparece en otras lenguas, tal vez debamos distinguir entre un uso reflexivo, propiamente dicho (que corresponde a la voz media), y un uso de provecho personal «para sí»; pero entonces aumenta mucho más la sospecha expresada también por nuestro autor (Ferrell 1996: 421-g), de que, en realidad, *-s/-si* no son más que dos variantes de un mismo sufijo.

Más aún, si ambos aparecen en la misma palabra, como en *equecista*, no vemos por qué rechazar como algo totalmente probado, en una variedad dialectal tan poco conocida, que el segundo *-s/* pueda estar relacionado con el continuativo «estar ...ndo, ...do», que en otros dialectos se expresa */-si-ka ʔ -ska, -sk/* (Ferrell 1996: 429). GP solo lo escribe */-s/*, pero nos preguntamos: ¿Será porque era esta la pronunciación local? ¿O será solo por no estar escribiendo como lingüista, a pesar de ser una secuencia relativamente posible en aymara?³¹ Incluso en castellano, en una misma oración GP puede escribir *sanctos, sancta y santos, santa, santísimo* (G784, 830, 832):

Moczatipi equecista (l. 3)

Moczati umasitaman (l. 4)

Ferrell no nos indica por qué el final *-ti* debe transformarse en *-tipi* como en el verso anterior. Nosotros no lo añadimos porque al parecer no hace falta. Aquí puede ser tranquilamente el *-ti* interrogativo/negativo, que más abajo toma también la misma forma (línea 28). Más aún, parece que en el texto casi paralelo de las líneas 3 y 4 tanto *-tipi* como *-ti* mantienen un sentido interrogativo, como ya hemos sugerido más arriba. El ejemplo jaqaru de *-tima*, aducido por Ferrell (1996:

31. En el *Padrenuestro*, en aymara de Collaguas, «estás» se dice *cancta* y «sea» *canca* (Oré 1992 [1598]: 162). Bertonio, en su diccionario, evita este tipo de secuencias incluso en las cinco páginas dedicadas a vocablos que empiezan con «estar...» (1: 230-235), por lo que con solo esta fuente podría concluirse que no existen. Muestra ejemplos de esta posibilidad solo cuando, en su gramática, entra en el tema de la combinación de partículas y su «syncopa» (1879 [1603]: 321, 330; 1984 [1612]: 125-126), y en sus textos más amplios y genuinos, como la *Silva de Phrases* y la *Vita Christi*, que preparó con su colega indio don Martín de Santa Cruz Hanansaya. La ausencia en una muestra escrita corta no es necesariamente una prueba de ausencia en la práctica oral, a menos que se pueda deducir con certeza por otras vías indirectas. Por otra parte, GP usa la secuencia *-ska* como continuativo (sin doble *-si*) en *yquiscat* (verso 20) y en los versos 8 y 14 del canto *Hauisca malco*.

433), no nos «comprueba» nada con relación al presente caso, que debe ser analizado en su propio contexto. Una vez aceptado el mayor juego semántico del validador *-pi*, no hay ninguna razón que excluya su asociación con el *-ti* interrogativo/negativo, que —al menos en las variantes sureñas— ya sabemos que puede ser seguido de otros sufijos independientes, como en *-ti-xa*, *-ti-ya*. Nótese de paso que la *-n* final, cuya función como validador —si la tiene— sigue siendo un misterio, aparece efectivamente en el verso 4 (con *-ti* aislado) pero no en el anterior (con *-ti-pi*).

Nuestro interlocutor ofrece dos posibles explicaciones gramaticales para *umacitaman* (F434). Nosotros preferimos la segunda —«tu brindis»— por ser más simple y congruente con el conjunto, pues le da todo el sentido interrogativo ya mencionado. Por otra parte, el sentido de «brindar» que Ferrell atribuye a este radical ampliado /*uma-si*/, a partir de la definición de Bertonio (2: 376), es en realidad mucho más rico en el texto del insigne jesuita italiano, y nos ayuda aún más a entender el sentido final: «Brindarse ad invicem, y es de esta manera que el que comido [*sic*] a otro manda echar la chicha en dos vasos parejos, y el uno le da al comidado, y otro toma para sí, y beben ambos a una».

Es decir, aparece de nuevo el sentido de pareja, que postulamos presente en todo el poema siquiera de forma subyacente:

Uca uechiri taycaman (l. 5)

Uca haucha auqimin (l. 6)

La interpretación ferreliana de *uechiri* como /*wiqchiri*/ </*waqchiri*/ «punzante» (Q) es posible e incluso podría reforzarse por el paralelo con el anterior *harawi* quechua, aunque este sea de otro estilo, mucho más triste y sentimental que nuestra *wanka* aymara. Con todo, esta posibilidad no invalida la de nuestra propuesta anterior, a partir del vocablo aymara actual /*wixchiri*/ o /*wixchiku*/ «cojo», que igualmente podría tener el sentido figurado que sugiere Ferrell, para indicar una madre anciana. Más aún, el adjetivo *haucha* /*hawch'a*/, aplicado al padre, no solo significa «cruel», como dice Bertonio (2: 124), sino también «marchito, ajado, mustio» y, de ahí, «áspero de genio, bravo» (De Lucca 1983: 183). El paralelismo, por tanto, persiste en ambas interpretaciones.

En cuanto a postular el hipotético validador *-n/η* también en estas dos líneas concretas, deja muy sueltas estas dos líneas con relación al resto del canto. Por eso pensamos que aquí podría tratarse de *-na* «con». Entonces, las tres líneas 4-5-6 posiblemente formen una unidad, como una estrofa temática sarcástica o rencorosa en la que las cantoras o el pretendiente comparan a «los dos» que brindan, como si cada uno de ellos tuviera por pareja a su viejo padre o vieja madre. Mantenemos esta lectura sin descartar la del validador, pero con una cautela: aquí el

sentido de *-na* «con» es más de compañía que de instrumento, lo que amplía la gama semántica que le reconocía Bertonio (1879 [1603]: 213-214). Pero el hecho de que en ningún texto de GP aparezca *-mpi*, *-nti* u otro sufijo de compañía nos hace pensar que esta función podría ser igualmente cubierta por *-na*:³²

Asqui chuymamanca (l. 8)

caualluchan mulachan (l. 9)

cillatan zaranacata (l. 10)

Nos plegamos a la interpretación de Ferrell. Es lingüísticamente coherente y retoma, además, la idea de cabalgar que parece acompañar al concepto de los danzantes *chuña* o *chuñiri*. A quien(es) se dirige el canto se le(s) dice: «andas siempre ensillada (o andan siempre ensillados) en caballo nomás, en mula nomás»; la *-n* final puede interpretarse como *-na* «en, con» o como *-ni* «el con», es decir, «el de a (caballo)», como en el *caualluni* del ejemplo de Bertonio (1879 [1603]: 173) traído más arriba al analizar *pani pani*.

Parece razonable que haya, ante todo, una referencia de las muchachas cantoras de la *wanka* a la escenografía de ese baile, ejecutado probablemente por quienes se disfrazan de *chuñas* cabalgando o cabalgados, mientras los jóvenes dan el ritmo con la *qina*. Pero a ello se añade la referencia semántica a lo bien que lo pasa la «hermana», siempre ensillada, como los más ricos y poderosos. Podría o no tener, además, un doble sentido de despecho: si antes las cantoras comparaban a la hermana con su pareja como si cada uno brindara con el otro como con un viejo ajado y con una vieja chueca, ahora los ve «ensillados», a ella con un caballo y a él con una mula.

Asqui chuymamanca, en la línea 8, se entiende mejor en función de todo lo anterior. Como nos recuerda Bertonio (2: 94), *chuyma* no es el órgano físico —que se llama *lloco* /*lluqu*/, véase la línea 22— sino «casi todo lo interior del cuerpo» y, de ahí, «todo lo perteneciente al estado interior del ánimo, bueno o malo: virtud o vicio, según lo que le precediere». En su aún poco conocida y analizada *Silva de Phrases* lo ilustra con varias páginas de ejemplos (1984 [1612]: 62-66),³³ como los dos siguientes:

32. Véase la discusión de este punto en Cerrón-Palomino (2000: 209-211), que no incluye dialectos centrales del aymara, como el o los de GP, e insinúa el carácter polivalente y plurimorfémico de *-na*.

33. En Albó (1988: 202) se reproducen cuatro páginas de la *Silva*, dedicadas a *chuyma*, y en las dos páginas siguientes hay otros comentarios de Martha Hardman *et al.* (1988: 203-204) sobre el mismo tema.

Naa manca chuymattit-ta: Mucho es el amor que me tienes. Y en mala parte significa, Estás maquinando contra mí.

Vmañanpi chuymama llauquipauima, hilaquipauima [...]: Por hauer soltado la rienda a este vicio del beber [...].

En el contexto de las dos líneas siguientes, *aski chuymamanca* puede interpretarse, por tanto, como que ella (o los dos) anda ensillada con todo su entusiasmo, con toda el alma, o, si se quiere mantener la metáfora de cabalgar, «a toda rienda».

Caualluchan mulachan: ¿un intruso italiano?

No tendríamos más que añadir sobre esta frase, de no haberse hecho célebre recientemente gracias a las controvertidas Laura Laurencich y Clara Miccinelli (1997-1998), que paso a paso van dando a conocer unos misteriosos documentos napolitanos, escritos parcialmente en clave, según los cuales la *Nueva crónica y buen gobierno* no sería obra de GP sino del jesuita Blas Valera (Mumford 2000).

Afirman estos documentos que Valera, después de haber sido castigado y enviado a España por el P. General Aquaviva, habría retornado secretamente al Perú mientras en España se lo tenía ya oficialmente por muerto. Tras su llegada clandestina al Cuzco, Valera habría conseguido el apoyo de sus colegas jesuitas Anello Oliva, italiano y cronista, y Gonzalo Ruiz, hermano coadjutor y pintor, y los tres habrían convencido al ambicioso Guaman Poma para que hiciera de pantalla («uomo-schermo») y presentara como suya la *Nueva crónica*, que en realidad habría sido obra del pseudodifunto Valera. Entre otras pistas dejadas en el texto para poder evidenciar este verdadero origen, Oliva habría tenido la «argucia napolitana» de insertar, en medio de este canto aymara, el proverbio italiano *cavalluch e mulach* que en Nápoles significa «tutti quanti» («sean los que fueren»). Uno de los documentos develados por las dos autoras, escrito en clave y atribuido a Oliva, dice, efectivamente, en italiano:

Faccio ammenda d'havermi procurato diletto, il P. Valera consentiente, nell'addere nella canzoncina Panipani chunaychuna due vocaboli fatti aymara de'l mio dialetto napolitano da me detati al F. Ruiz, cavalluch e mulach! (Laurencich et al. 1996: 400)

Reconozco haberme dado el gusto, con el consentimiento del P. Valera, de añadir en la cancioncita Panipani chunaychuna, como si fueran aymarás, dos vocablos propios de mi dialecto napolitano, los cuales he dictado al H. Ruiz: *cavalluch e mulach*.

Juan Carlos Estenssoro (1996), uno de los primeros en criticar públicamente la autenticidad de estos documentos napolitanos, encuentra también aquí un indicio de fraude, puesto que la frase no se cita como aparece en G317, con las dos

terminaciones *-an*. Laurencich (1997: 63) le responde implícitamente al aclarar que estos aditamentos «aymarizantes» serían obra del H. Gonzalo Ruiz que habría actuado como escribano, y en otro artículo ulterior añade que el hecho de haberse escrito *cavalluch* con *v* (como en italiano) cuando en castellano es con *b*, sería una nueva confirmación de la «argucia napolitana» de Oliva (Laurencich y Miccinelli 1997-1998: 58). Nos hemos tomado el trabajo de buscar la coherencia ortográfica de GP en las recurrencias de esta palabra y la derivada «caballero», y vemos que alterna *b / v* de forma arbitraria, incluso dentro de un mismo párrafo (por ejemplo, en G506-7): el uso de una u otra letra nada prueba.

Si simplemente se eliminara esta frase presuntamente intrusa dentro de la textura del canto, en rigor, tal vez no se perdería el sentido. Pero en la interpretación de Ferrell se perdería el paralelismo entre «ella andando caballo» y su pretendiente, «andando en / con llama»; y, en la nuestra, el paralelismo con el brindis con un viejo o una vieja, de la estrofa anterior.

Más sustancial es preguntarnos si tiene algún sentido que este canto y los otros que lo acompañan hayan podido ser obra de Blas Valera, como alegan estas autoras. Valera, que de niño aprendió el quechua de Chachapoyas, se hizo después diestro en las dos lenguas generales hasta el punto que figura incluso como uno de los traductores claves del catecismo del III Concilio en ambas lenguas (Durán 1982: 256-262; Albó 1996-1997). Pero desconocía las variantes Lucanas casi inconscientes que aparecen en los textos tanto quechuas como aymaras. Al menos en este punto, no podía ser el redactor espontáneo sino, a lo más, el copista de un autor local. Si entramos más a fondo en los permanentes elementos ideológicos y autobiográficos (inflados o no) presentes en toda la obra, es evidente que GP fue mucho más que un simple «uomo-schermo» (Albó 1998).

Na unochamca na alochamca huachca canquiuisin (l. 11-13)

Cauracha sacanacucinpi zaranacat (l. 14)

Ferrell da una buena lectura a las líneas 11-13, que puede efectivamente traducirse: «[mientras] yo, siendo³⁴ el único tuyo, el hermano tuyo, huérfano [o, de

34. En cuanto a la forma *-wsin[a]*, que adopta el subordinador tanto en este canto como en el tercero *Hauisca Mallo* y cuarto, *Malco Castilla Pari* (línea 7), la *-w* inicial no aparece en otras variantes. Ferrell (1996: 436) da por supuesto que esta vocal inicial sería también parte de la forma «normal en aymara collavino», pero esta no aparece ni en la actualidad ni en Bertonio (1879 [1603]: 81-82) y Cerrón-Palomino (2000: 242-245) tampoco siente la necesidad de referirse a ella en su intento de reconstrucción del protoaymara. El hecho de que aquí aparezca en todos los casos aboga fuertemente a favor de que la forma local haya sido efectivamente *-wsina*.

ahí, pobre]». Por cierto, la lectura normalizada del quechuismo *huachca* «huérfa-no» parece ser /wakcha/ con *k*, no con *q*. Pero lo siguiente ya no puede traducirse como un paralelo de las líneas 9, 10. Para empezar, no hay *-n(a)* en *cauracha*, aparte de que no es común cabalgar llamas (cf. con todo G525[529]).³⁵ Pero, además, un análisis cuidadoso de la versión facsimilar muestra *zacanacaucinpi* (no *zara...*).

Gramaticalmente, *cauracha* parece ser el objeto directo del verbo *saca-*: «a la llama nomás». Pero no descartamos que pueda ser también un simple vocativo intercalado, como el *pani pani* inicial, y en este caso el final *-cha* podría interpretarse como diminutivo —«illamita!»—, como en el quechuismo *soncochay*, al final del canto o quizá incluso *unocha* y *alocha*, más arriba.

En cuanto al significado del verbo *saca-*, encontramos también dos opciones: Podría ser /sak'a-/ , que entonces y ahora significa «golpear con palo» (Bertonio 2: 305; Layme 1997: 165). O podría tener relación con /sakha-/ del jaqaru, que Belleza (1995: 160) glosa como «llevar o traer de la mano, reclutar». Por tanto, proponemos las siguientes lecturas, inclinándonos por la primera, por ser sintácticamente más simple y reflejar mejor la manera normal de conducir una llama (G1045):

- a) /qawracha sakha-naqa-wsin-pi/ «Mientras yo llevo de la mano a la llamita de un lado para otro».
- b) /qawracha, sak'a-naqa-wsin-pi/ «Llamita, mientras [yo] voy por ahí dando golpes».
- c) /qawracha, sak'a-naqa-wsin-pi/ «Mientras yo voy por ahí dando palos a la llamita».

Bertonio (2: 304) trae finalmente el sustantivo *sacca* /saqa/ «red para pescar», pero también «alcahuete», que, verbalizado, podría sugerir otra posible interpretación, más forzada, de un amante despechado porque ella se ha ido con otro:

- d) /saqä-naqa-wsin-pi/ «Mientras yo ando de aquí para allá haciendo de alcahuete».

¿Podría ser esta *-w* inicial una cristalización del sufijo *-wa[ya]-*, que en otros dialectos significa «brevemente, al paso» (Bertonio 1879 [1603]: 278; Layme 1997: 230)?

35. La numeración 524-532 se repite dos veces en la paginación original de GP. Por eso, aquí incluimos la numeración consecutiva de la edición crítica de Murra, Adorno y Urioste (Guaman Poma 1987).

En todas estas hipótesis asumimos que las líneas 11 a 14 (*na... zacanacausinpi*) forman una doble frase subordinada («mientras yo...») y que el verbo principal *zaranacat* de la línea 15 es una reiteración de lo dicho en la línea 10: «tu paseas por todas partes»; en su terminación, la diferencia entre *-ta* y *-t* no implica necesariamente el cambio de segunda a primera persona, como muestra la comparación del verbo final en las líneas 17, 20 y 21.³⁶ Coincidimos entonces con Ferrell en la asignación de sujetos pero dando otra explicación gramatical a este último verbo.

Nótese, de paso, que, al coincidir Ferrell y nosotros en asignar al pretendiente (o cantor) *na[ya]* como sujeto de estas formas subordinadas con *-wsin[a]* (en contraste con *pani*, que es sujeto del verbo principal), sugerimos implícitamente que esta forma, propia del aymara de GP, corresponde al tipo de subordinación que Cerrón-Palomino (2000: 242-244) llama «obviativa», en la que «la acción subordinada expresa una condición, circunstancia [como en nuestro caso] e incluso causa de la principal»: el *-wsina* de GP se relacionaría más con *-ipana* (o el *-isna* jaqaru y el *-issana* colla), que con los gerundios o subordinadores «aproximativos» *-sa*, *-sasa*, *-sina* o el *-spa* quechua. Sin embargo, como ya menciona Cerrón-Palomino y aquí veremos también, en los cantos dedicados al *mallku*, el sujeto de este *-wsina* puede también coincidir con el del verbo principal.

Tantacamaca (1. 17)

La versión /*thantakamaqa*/ «andrajosísima» propuesta por Ferrell es lingüísticamente correcta, pero semánticamente difícil de encajar en el sentido de todo el canto. En todo caso, es estructuralmente semejante a la nuestra —/*tantakamaqa*/ «bien juntos»—, por lo que muy rápidamente se nos dice que esta segunda «no tiene fundamento». Solo hay un cambio de raíz, de *thanta* a *tanta*, que pueden ser tanto nombre (y adjetivo) como radical verbal en ambos casos: en el primer caso, /*thanta*, *thantha*/ es «[objeto] gastado por el uso, trapo, harapo» y, como verbo, «envejecerse una prenda»; en el segundo, /*tanta*/ es «junto, amancebado» y, como verbo, «juntar». El sufijo /*-kama*/, en el sentido en que aquí se utiliza, añade la idea común limitativa de que un conjunto, grande o chico, pertenece a la misma categoría expresada por el nombre, adjetivo o incluso pronombre (Layme 1997: 223) y solo a ella. Esto supuesto, *tantacama[ca]* puede traducirse «puro andrajos», en el primer caso; o «todos juntos», en el segundo. El mismo Ferrell acaba por reconocer esta doble posibilidad al concluir su análisis de esta línea.

36. Una lectura en primera persona es gramaticalmente posible y entonces el sentido general de las líneas 10-15 sería: «[En cambio] yo [...] siendo pobre y dando golpes (etc.) ando de acá para allá». Pero nos parece que el gerundio marca mejor el contraste entre el cantor (o cantores) y su interlocutora (o interlocutores) si se mantiene a esta (o estos) como el mismo sujeto de *zaranacat(a)*.

La opción por una u otra palabra para interpretar esta línea depende entonces solo del texto en su contexto. Si se mantiene, con Ferrell, el sentido de «florecer» para *equicista*, no se ve mucha coherencia entre el «florecer dulcemente» de la línea 3 y este «florecer puro andrajos» de la línea 17. Si se adopta el sentido de «dormir», como hemos propuesto más arriba, tampoco se entiende tanto lo de dormir entre andrajos, cuando enseguida se dice que duerme con frazada de rico español. Todo se hace fácil si se le da el sentido de que «la hermana» / «los dos» duermen juntos.

Pascotacha yquista (l. 21)

Sin desechar totalmente la posibilidad lingüística del préstamo quechua /phaska- /phasku-/ «desatar», tampoco debiéramos descartar el préstamo castellano *pascoa* «Pascua», de muy temprana introducción como nombre y verbo (Bertonio 1: 251, 351), que aparece incluso en el título de este capítulo como sinónimo de fiesta: «de las fiestas Pasquas y dansas taquíes... » (G315) y que, al menos en el aymara actual colla, se realiza como /pasku/, sin *a* final. En el contexto semántico de todo el canto nos resulta incluso más verosímil. Desechada nuestra anterior hipótesis de *-cha* como interrogativo, esta interpretación «pascual» se podría traducir «has / han dormido desde la fiesta no más». Es decir, con motivo de las «fiestas, pasquas y taquíes», «esta / estos *pani* se pasa / n todo el tiempo durmiendo en cama de frazada».

En el primer caso, a Ferrell se le ha escapado, además, una pequeña contradicción entre sus glosas (literal y libre), que atribuyen toda la secuencia a la *pani*, y la explicación (F437) en la que, probablemente por distracción, lo atribuye a su admirador, al que se supone pobre.

Yucochapca humpachipayatca (l. 22)

Parachamca haticista yucuchapan (l. 23)

Después de una larga deliberación, Ferrell (1996: 437-438) se inclina finalmente por un cambio *a* > *i* tanto en *yuco* —/yuqa > yuqu/ «hijo»— como en *humpachi*—, donde además mantiene la *ch* que en este dialecto no se transforma en *t* —/jampachi- > jumpachi- /—, pero no **jumpati*— «besar». Sobre el verbo, que se repite otras dos veces en el siguiente canto, no cabe duda. Con la adición del frecuentativo verbal *-paya* toda la frase resulta: «a su hijo nomás besas y besas (o besuqueas)». Pero más allá de los cambios fonológicos postulados, muy posibles, la interpretación no deja de tener aún otro problema.

El uso del sufijo personal *-p[a]* de tercera persona «su» desconcierta, pues lo obvio sería *-ma* «tu» (hijo). Esta anomalía, más la existencia de la expresión actual

chuyma ch'aphaqa, nos llevaron, en 1993, a postular /lluqu ch'aphaqa/ «corazón desabrido». Dado el sentido local del limitativo *-cha*, descartamos ahora esta interpretación, rebuscada e innecesaria. Sin embargo, seguimos pensando en la posibilidad de que *yuco* se refiera al vocablo /lluqu/ «corazón (fisiológico)», que en Bertonio (2: 205) solo aparece en forma reduplicada y manteniendo una connotación afectiva que hoy se ha perdido:

lloco lloco: coraçon propiamente, porque *Chuyma*, significa los bofes
lloco lloco huahua: hijo muy querido, y assi de otras cosas
lloco lloc caura: carnero [llama] muy querido.

En ciertas palabras, el cambio *y* / *ll* inicial es bastante común, al menos actualmente; por ejemplo, *yuqalla* / *lluqalla*, y aparece también en el jaqaru de Belleza (1995: 106, 201) que registra *yuqa* «hijo» pero también *lluqalla* «niño, muchacho». Tampoco encontramos *ll* inicial en sus textos aymaras.³⁷ Asumiendo pues esta equivalencia entre *yuco* y *lluqu*, no se trataría ya del hijo sino de «su» corazón, o corazoncito, del ser querido con quien está la deseada *pani*.

¿Qué hacer además con el segundo *yucuchapan*, que aparece ahora tan descolgado al final de la línea 23, concluyendo toda esta secuencia? Tanto por el orden sintáctico como por su sentido semántico, la secuencia que Ferrell traduce «[tu frente rascas y] la de su hijo» resulta muy rara y poco creíble. Cierto: los cantos tienen mayores licencias de ordenar y sobre todo de repetir palabras. Podría ser una especie de eco, al final de la estrofa, de algo que se ha dicho anteriormente, como ocurre también con el doble *zaranacat[a]* en las líneas 10 y 15. Pero allí la diferencia textual es mínima; aquí es mayor y, en cuanto al significado, lo es todavía más en la versión de Ferrell. En cambio, si aceptamos esta figura estética de una repetición suelta al final de la estrofa más nuestra interpretación, la única diferencia formal entre los dos vocablos se reduce a que en la línea 22 *yucochapca* acaba con el validador *-ca* (y se suprime la vocal previa por seguir inmediatamente el verbo del que es objeto), mientras que en el *yucuchapan* de la línea 23, que no tiene verbo, no hay supresión de vocal y se añade el validador *n/η* postulado por Ferrell.

37. Véase también el índice de palabras andinas con *ll* inicial en Szemiński (1993: 78-81), donde el único término de claro origen aymara usado por GP es el nombre propio *Llanque*, cuya inicial puede ser también *y*, por ejemplo en el nombre del cronista indígena Juan de Santa Cruz Pachacuti *Yamqui*.

En esta segunda palabra puede que adquiriera sentido el préstamo quechua *yucu-* /*yuqu-* «fornicar, forzar»,³⁸ que nos ha recordado el propio Ferrell (1996: 437) y que, como él mismo indica, es utilizado también por GP en dicha lengua nada menos que cinco veces seguidas (G610). Ferrell acaba descartando esta posibilidad, en ambos versos, por una razón muy débil (el subrepticio y dudoso uso de *ani*, ya analizado)³⁹ y otras de mayor peso para la línea 22 pero no tanto para esta línea 23, donde lo único cuestionable (pero no decisivo) sería la presencia del sufijo *-cha*, equivalente al *-lla* quechua y al sureño *-ki* «no más». Al no haber aquí un argumento definitivo, mantenemos esta posibilidad, aunque sea solo como parte del permanente doble sentido que ya hemos señalado a lo largo de todo el canto. Interpretada como imperativo, esta última palabra podría ser «ique [la] fuerce no más!».

A favor de un doble sentido, hay todavía otro elemento posible en la interpretación lingüística de Ferrell sobre /*yuqa* > *yuqu*/ «hijo». Metafóricamente se llamaba también *yuqa* al miembro viril «quando trescan entre sí, o quando se dizen afrentas por enojo» (Bertonio 2: 396). Así, los tres versos vistos en secuencia podrían tener un segundo sentido claramente erótico que haría referencia tanto a «su miembro viril» de la pareja de la *pani*, como al acto de fornicar, mientras que el sentido directo se referiría al «corazoncito». En esta doble interpretación, proponemos entonces el siguiente sentido general de la secuencia:

	Sentido directo	Segundo sentido
<i>Yucochapca humpachipayatca,</i>	besuqueas su corazoncito,	su «hijito» [= pene]
<i>parachamca haticista yucuchapan,</i>	te rascas (se rascan) la frente ...su corazoncito.	...su «hijito» [pene] / ique [la] fuerce!

38. No /*yuku-*/, como dice Ferrell. Ya sabemos que en GP el cambio *u/o* (que ocurre varias veces con esta palabra en G310) no implica necesariamente ausencia o presencia de postvelar.

39. Aun si esta hipótesis fuera válida, no impediría que en otra parte (y menos en un canto) ocurriera también el préstamo quechua, como pasa en este mismo canto con el uso de *sonco* «corazón» (Q), además de *chuyma* y, posiblemente, *lloco* (A).

Chuymamapi nacacinta (1. 25)

Hay varias propuestas de radicales verbales, igualmente válidas, sobre *naca-*: la de Ferrell es el préstamo quechua /ñak'a-/ «degollar»;⁴⁰ aunque su interpretación gramatical como primera persona nos resulta innecesariamente complicada: /chuyma-ma-pi ñak'a-si-n-tha/ «voy a degollar tu corazón» (véase *infra*). Para nosotros era /nakha-/ «arder, abrasar, quemar»; interpretado como segunda persona sería: /chuyma-ma-pi naqha-si-n-ta/ «vas a hacerte brasas tu corazón». Cabría una tercera, que aparece en diccionarios coloniales tanto aymaras como quechuas: /ñaka-/ «maldecir» > /chuyma-ma-pi ñaka-si-n-ta/ «vas a atormentarte tu corazón». La opción por cualquiera de ellas no altera el sentido de fondo.

En cuanto a la terminación, no hay problema con relación al *-si* reflexivo (con un matiz de provecho o daño) ni —para nosotros— con relación a la segunda persona de futuro *-nta*.⁴¹ No entendemos, en cambio, la interpretación de Ferrell, que supone una transición de primera a segunda persona (yo a ti), más un *-si* reflexivo / de provecho propio y el traslocativo *-ni*. Con este cambio de persona adquiere menos sentido el *-si-* reflexivo; al menos en aymara colla esperaríamos algo así como *ñak'a-ni-rapi-ma* «te lo voy a degollar tu corazón» (o «a abrasar, maldecir...», según la raíz preferida). El sentido tampoco permite pensar aquí en el traslocativo *-ni-*, sea cual fuere el radical escogido. La interpretación de Ferrell como *-ni-* traslocativo y *-tha* primera persona en presente / pasado inmediato parece confundir el giro idiomático castellano «voy a» (con sentido futuro) y el traslocativo aymara *-ni* «ir a», que supone un traslado físico y que, en todo caso, aquí exigiría igualmente el tiempo futuro.

Chicacha chun/ña achanitama

Fuera del *chuña*, ya discutido, aceptamos plenamente la interpretación de Ferrell: «[...] avísame no más la verdad, *chuña*». En ella, ambos entendemos *chica-* como /chiqa/ y no /chika/ a pesar de no estar escrito con *e*, porque el sentido de esta última («juntamente, mitad») no encaja de ninguna manera con el contexto. Bertonio (2: 78) tiene además la expresión *checaqui atamita* «dime la verdad», que corresponde exactamente a la de GP pero en el dialecto colla.

40. ¿Con la forma glotal *k'* en esta región central? ¿Solo por influencia del aymara? Bertonio (1984 [1612]: 234; cf. De Lucca (1983: 322) incluye *nakapta-* /ñak'apta-/ «cnflaquecer el que era gordo», que nos recuerda la creencia actual del *ñak'aq* quechua (o *kharisiri* en aymara), ser malévolo que quita la grasa de sus víctimas, mencionado ya por Ferrell (1996: 438).

41. Se descompone morfológicamente en la segunda persona verbal *-ta* y *-n-*, que indica futuro, al igual que *-na-*, *-na:-*, *-i-*, según el dialecto y la persona (Cerrón-Palomino 2000: 234).

En un momento, hemos considerado la posibilidad de que *chicacha chuña* fuera una especie de estribillo paralelo a otros previos como *humaca chuña* y *chuñaychuña*. Lira (1982: 50) induce a esta lectura al incluir en su diccionario quechua el ítem *chikacha* «chiquilla, párvula, pequeñuela». Pero hemos descartado tal interpretación porque esta acepción no aparece en ningún diccionario colonial, y el propio Lira sospecha que es un neologismo. Seguramente es un préstamo reciente del castellano «chica».

Hani cutirihama canquiucinca (l. 27)

hani ucsa puti luritamti (l. 28)

La lectura de Ferrell *putilucitamti* —que además requiere postular un nuevo sufijo doble (-*lu-si*) propio de este dialecto— no resiste el análisis de la edición facsimilar, donde hay una clara *r* y no una *c*.

Aquí parecería que el -*ti* tiene sentido negativo, puesto que viene precedido de *hani /jani/* al principio de la frase. No habría duda si no estuviera el sufijo -*sa* después de *uk(a)* ni viniera esta frase inmediatamente después del reclamo *achamitama* «avísame». La frase */jani uksa/* forma más bien una unidad: «ni siquiera eso», de modo que el resto puede ser interpretado como la pregunta que justifica el anterior «avísame»: «¿ni siquiera eso te causa aflicción?». Esta última palabra (*phuti* «pena, aflicción») es un nuevo préstamo quechua que ahora solo se escucha en áreas aymaras en contacto con esta lengua.⁴²

«El que está para no volver» —*/jani kuti-ri-jama/*— podría ser el compañero ocasional de la *pani*, implícito en todo el texto, o el mismo pretendiente momentáneamente abandonado, que es «su único, su hermano» (l. 11-13). El uso del subordinador obviativo *canquiusin* solo en estos dos contextos nos lleva a preferir esta segunda interpretación.

TRADUCCIÓN LIBRE

Con todos estos elementos, y tomando la opción que nos parezca más coherente con el conjunto, caso de existir varias alternativas, sugerimos la siguiente traducción libre de todo el canto, por estrofas, estructuradas más por la unidad de sentido que por el análisis del ritmo, que todavía desconocemos. Aunque apenas se

42. Solo aparece en el diccionario aymara de Manuel De Lucca (1983: 355), que especifica alguna de estas regiones. En aymara *phuti* es «cocido al vapor».

usa en el castellano andino, en esta versión utilizamos el plural en segunda persona plural (por ejemplo, «dormís»), cuando sea preciso, para que quede claro el sentido, evitando confusiones entre segunda y tercera (por ejemplo, «duermen»):

- | | | |
|-------|---|--|
| 1-3 | <i>Pani pani
chuñaychuña,
humaca, humaca,
moczatipi equecista?</i> | Hermana, los dos juntos
<i>chuña chuña,</i>
tú y tú,
¿es cierto que dormís dulcemente? |
| 4-6 | <i>Moczati umacitaman

uca uecchiri taycaman
uca haucha auquimin?</i> | ¿Es dulce ese convidarse entre
vosotros,
[tú] con esa tu madre vieja y coja
[y tú] con ese tu padre ajado y de mal
talante? |
| 7-10 | <i>Humaca, pani,
asqui chuymamanca
caualluchan mulachan
cillatatan zaranacata.</i> | Tú, hermana, los dos,
con todo entusiasmo
andáis de un lado para otro
ensillados en el caballo, en la mula. |
| 11-15 | <i>Na unochamca,
na allochamca
uachca canquiusin
cauracha zacanacacuin,

zaranacat.</i> | Mientras yo, el único realmente tuyo
yo, tu hermanito,
sigo huérfano y pobre;
mientras yo llevo de la mano y sin
rumbo a la llamita,
tú, vosotros, andáis ensillados de un
lado para otro. |
| 16-18 | <i>Humaca, chuña,
tantacamaca equecista.
Naca, pani,
poquechāpi hacascac.</i> | Tú, [los dos], <i>chuña,</i>
dormís bien juntos.
Yo, en cambio, hermana,
viviré de puras migajas. |
| 19-21 | <i>Humaca, chuña,
persarachanca yquiscat,
pascotacha yquista.</i> | Tú, [los dos], <i>chuña,</i>
estáis durmiendo con buena frazada
andáis dormidos desde la gran fiesta. |
| 22-23 | <i>Yucochapca hunpachipayatca,
parachamca haticista...
Yucuchapan!</i> | Besas que besas su corazoncito,
os rasguñáis las frentes...
¡Su corazoncito! |
| 24-26 | <i>Chuñaychuña,
chuymamapi nacacinta.
Chicacha chuña achamitama:</i> | <i>Chuña chuña,</i>
Vas a atormentar tu corazón.
Dime la verdad, <i>chuña:</i> |

- 27-29 *Hani cutirihama canquiucinca,* Estando yo a punto de abandonarte,
hani ucsa puti luritamti? ¿ni siquiera eso te causa aflicción?
Ucay uruspi hacharpayasman, ¡Que siquiera ese día rompas en llanto,
soncochay corazoncito!

Saynata (G327)

En el análisis más sucinto de los otros cantos aymaras de GP —que, por lo demás, resultan mucho más fáciles que el anterior— empezamos con este canto, que GP considera en tercer lugar porque tiene un estilo relativamente parecido al de la *wanka* o *chuñaychuña* recién analizada. Por la riqueza gráfica y escenográfica del texto, podemos presumir que este canto y baile fue presenciado por él mismo.

El texto con nuestra actual interpretación básica, que apenas tiene discrepancias de fondo con la de Ferrell, es:

TEXTO ORIGINAL	ALBÓ Y LAYME	VARIANTES EN FERRELL 1996
1 [MM] <i>Aya milla</i> <i>saynata saynata</i>	Aya milla saynata saynata. Ea, muchacha, máscara espantajo	Saynata saynata [canto baile festivo]
2 [HH] <i>aao aao</i>		
3 [MM] <i>coyquiropi</i> <i>manata saynata</i>	Kayki-ru-pi ma-ηata, saynata? ¿A dónde irás, mascarita?	
4 <i>conarupi manata</i> <i>saynata</i> <i>aao aao</i>	Kuna-ru-pi ma-ηata, saynata? ¿A qué irás, mascarita?	
5 <i>minarotipi manata</i> <i>saynata</i>	Mina-ru-ti-pi ma-ηata, saynata? ¿Cierto que irás a la mina, mascarita?	...-tipi A la mina irás... (sin interrogación)
6 <i>tocllo cocharotipi</i> <i>manata saynata</i>	Tuqllu qucha-ru-tipi ma-ηata, saynata? ¿Cierto que irás al Lago Tuqllu [de la trampa], mascarita?	...-tipi (sin interrogación)
7 [HH] <i>ocarupi manha</i> <i>acaropi manha</i>	Uka-ru-pi ma-ηa, aka-ru-pi ma-ηa Ahí pues iré, a esto pues iré.	Allá iré, acá iré.

8 *halla halla, ana ana* Jalla jalla, ana ana.
¡Qué alegría! ¡Qué pena!

Según G326-7, este canto y baile proviene de los Conde Suyos y, más concretamente, el dibujo adjunto lo atribuye a la pampa de Coropuna, que no debe de estar lejos del nevado del mismo nombre al noroeste del valle del Colca o región de Collaguas, en el actual departamento de Arequipa, donde pocos años antes había vivido y escrito fray Jerónimo de Oré. Pero queda pendiente una comparación más rigurosa entre las variantes aymaras del canto y las de los textos aymaras de este insigne franciscano.

Apenas tenemos discrepancias con la interpretación lingüística de Ferrell (1996: 442-444), quien más bien nos ilumina al darnos mayores pistas sobre algunos cambios fonológicos (como *r > l > n*) y, de ahí, sobre la posible relación entre este *saynata*, el *jayra jaqaru*.

Coincidimos también en que *saynata* es un concepto bastante genérico de baile festivo con máscaras. Vale la pena elaborar algo más este punto. Como ya hemos mencionado más arriba, GP sugiere incluirlo entre los conjuntos de bailes que deberían actuar en fiestas y procesiones religiosas (G784), y en otra parte que se lo apropian incluso los encomenderos «que se hazen lleuarse en andas como bultos de sanctos con prociones» (G555), con un dibujo (G554) muy semejante al que ilustra nuestro canto (G326). El disfraz se parece también a la indumentaria atribuida a su «agüelo» Capac Apo Guaman Chaua (G165), al baile quechua *uauco* de los Chinchay Suyos y, solo en el contorno del rostro, también a las máscaras de difuntos de los mismos Chinchay Suyos (G256, 289).

Las explicaciones dadas a este vocablo por los dos principales diccionarios coloniales refuerzan esta interpretación. En lo que se refiere a Bertonio (aymara):

Saynata, sokho, culunculun, llama llama: Espantajo o máscara para espantar a los niños (2: 314).

Demoñuelos, o Diablillos de las danças: *sokho, sancatilla, culunculun, saynata, llama llama, haachucu* (1: 170).

Respecto de González Holguín (quechua):

Çayñata o pucllak [«el que juega»], *caynata*. Figuras o invenciones de risa, o dançantes, o enmascarados, o representantes (GH80).

Hayachuco, llamallama, saynatahuacon. Los que hacen juegos, o danças disfrazados (156).

Saynata. El que no tiene vergüença ni empacho ni saluda ni haze acatamiento (325).

Pero toda esta contextualización nos obliga a una relectura más cuidadosa del significado global del texto. El carácter festivo del conjunto aparece con claridad en el cruce de cantos, diálogos y expresiones de risa entre hombres y mujeres. ¿Cómo se combina todo ello con la obvia referencia a la mina y posiblemente al lugar de los muertos? ¿Estamos nuevamente ante el permanente juego de un doble sentido? Ensayemos esta hipótesis.

La lectura más obvia y directa es la de los varones a punto de irse a la mina. Esta a su vez se asocia a *tocllo cocha* /*thuqllu qucha*/, es decir, a «la laguna de la trampa», o, más exactamente, a la laguna con una trampa consistente en «dos paredillas angostas para coger zorras con sus lazos» (Bertonio 2: 360). Ferrell (1996: 444) ve además una muy posible alusión —a partir del juego fonológico *t / ch*— a las minas de plata de *Choclo Cocha* /*chuqllu qucha*/, junto a Castrovirreina, reiteradamente citadas y visitadas personalmente por GP e insertas incluso en su célebre *Mapamundi*.⁴³ Subraya además que «las lagunas son un lugar de origen y un lugar terminal», algo que GP explicita efectivamente de *Choclo cocha*, de donde «dizen» que salieron «cincuenta mil millones de yndios cin las mugeres, biejos, niños» (G85). Por las analogías de las máscaras, arriba mencionadas, pensamos que el canto puede tener también una alusión al lugar en que se concentran los muertos, que los Conde Suyos ubican precisamente en Coropuna (G294).

Pero la otra lectura, entre líneas (o entre melodías), sería la «festiva», propia de este estilo de canto y baile. No deja de resultar chocante que la marcha de los comunarios a un sitio tan dramático como es la mina, «adonde tiene castigo los yndios pobres y rreciuen tormentos y mucho muerte de yndios» (G526, citado por Ferrell), se recuerde en medio de grandes bailes y risas. Proponemos que las mismas metáforas de ir a la mina y a esa laguna que tiene una trampa con «dos paredillas angostas» puede tener también un segundo sentido erótico. El propio González Holguín (1952 [1608]: 344), después de definir este tipo de trampa, añade el verbo *ttoklla*— «enlazar fieras o hombres con tentaciones». También el dibujo de apoyo (G326) incluye una doble mirada entre el primer y la primera danzante, que no aparece en otros gráficos de bailes.

Tal vez la estrofa y comentarios finales nos insinúan ya esta paradoja y doble lectura:

43. G983-4; véase también, entre otros, G85, 526, 700, 983-984, 1045-6, 1098. Tenía una capilla de Nuestra Señora de la Peña de Francia (G1100, 1109; *cf.* 919), de la que tan devoto era GP y que era también la advocación de su propio pueblo de Suntunto (G819, 827; *cf.* nota a G405 en la edición de Murra, Adorno y Urioste [Guaman Poma 1987: 1335]).

Responde el hombre:

Ocarupi manha

Ahí pues iré,

acaropi manha

a esto pues iré.

jalla jalla, ana ana

¡Qué alegría! ¡Qué pena!

Acabado esto se le da una risa al hombre y ancí van cantando (G327).

En cuanto a lo lingüístico, este canto es el que más nos ha convencido para la interpretación del doble sufijo *-ti-pi* como una combinación de un *-ti*, que sigue siendo interrogativo, y el validador *-pi*, que añade el matiz de querer tener certeza sobre lo que se pregunta: «¿Cierto que...?».

El hecho de que los versos 3 a 6 formen una unidad en boca de las mujeres, se entiende mejor como el conjunto de preguntas de estas. Las dos primeras —«¿a dónde vas? ¿a qué?»— son más genéricas y llevan ya el *-pi*, que Bertonio (1984 [1612]: 123; véase *infra*) considera habitual en ellas. Las dos siguientes, en los versos 5 y 6, reiteran la pregunta pero de forma más concreta e incisiva: «¿Es cierto que iras a la mina, al Lago Tuqllu (de la trampa)?». Y llevan también el *-pi*, pero esta vez precedido por *-ti*, como corresponde a una pregunta del tipo sí/ no. Y enseguida los hombres responden escuetamente a ambas —«¡Ahí pues iré!, ¡a esto pues iré!»— con el matiz de certidumbre y tal vez de exclamación que le añade el mismo *-pi*.⁴⁴

Hemos refinado también las traducciones previas, tanto la primera nuestra como la de Ferrell, para que se vea mejor el triple paralelismo entre los seis versos:

Primeras preguntas	Segundas preguntas	Respuestas a ambas
¿A dónde irás?	¿Es cierto que irás a la mina?	Ahí pues iré.
¿A qué irás?	¿Id al Lago de la Trampa?	A esto pues iré [a quedar entrampado]

Un último detalle dialectal. Este canto reitera las formas *ma-ηa* y *ma-ηata* «iré», «irás», cuya terminación con *-ηa[ta]* contrasta con las formas *-ja* y *-nta*, que constatamos en el canto anterior, para las mismas personas y tiempo. Significativamente, la forma *ma-ηata* aparece de nuevo en el dibujo sobre el entierro de los Conde Suyos (G295). Son fuertes indicios de que este canto-baile, atribuido por GP a los Conde Suyos y ejecutado efectivamente en la pampa de Coropuna, hoy departamento de Arequipa, pertenece a una variante dialectal distinta de la de *Pani pani*.

44. Recuérdese, de paso, que en aymara y quechua la respuesta a una pregunta con *-ti* o *-chu* no suele ser un escueto «sí» o «no» sino la reiteración abreviada de la frase anterior pero en forma afirmativa; en este caso, «iré», precedido de «ahí» y «a esto», en respuesta simultánea a la primera dupla de preguntas.

CANTOS CON LAS AUTORIDADES AYMARAS

Los tres cantos restantes tienen que ver con la autoridad aymara, a la que se da sobre todo el título de *mallku*, además de otros títulos complementarios. Solo el primero, *Hauisca mallco*, es explícitamente atribuido por GP a los Colla Suyos, y el dibujo que lo acompaña incluye el texto *colla pampa sanchalli*. A los otros dos cantos no se les asigna lugar, aunque por otros datos de GP sabemos que el Mallku Castilla Pari era «su rrey de los Colla Suyos» (G77).

El kirkiña sanchalli Hauisca Mallco (G325)

Resumimos nuestra nueva interpretación incluyendo la lectura alternativa de Ferrell en los pocos casos en que persisten diferencias. Manteniendo la enumeración de líneas propuesta por Ferrell y sin entrar a fondo en la composición rítmica del canto, hemos procurado una primera aproximación tentativa a lo que podrían ser los versos y estrofas del canto.

TEXTO ORIGINAL	ALBÓ Y LAYME	VARIANTES EN FERRELL 1996
1 <i>Hauisca mallco</i>	Jawi s[i]-qa mallku, / jawi-ska, mallku, El rey nos llama. / Ven, rey.	Jawi-sqa mallku Gobernador, rico en lana
2 <i>capaca colla</i>	qhapaqa qulla. colla rico (poderoso) / Señor colla.	
3 <i>hauisca hila</i>	Jawi s[i]-qa jila / jawi-ska, jila. El principal nos llama / Ven, el principal.	Jawi-sqa jila potentado rico en lana
4 <i>collasana</i> <i>capacasana</i>	Qulla sana Estirpe colla qhapaqa sana estirpe de señores	Qulla-sana Collas todos qhapaqa-sana ricos (o poderosos) todos
5 <i>yncapachat</i> <i>tiapachat</i>	inka pacha-t, desde el tiempo de los incas thiya pacha-t desde los confines	
6 <i>mallcosana</i>	mallku sana estirpe de reyes	mallku-sana todos gobernadores

	<i>capaca collasana</i>	qhapaqa qulla sana estirpe de señores collas	qhapaqa qulla-sana poderosos collas todos
7	<i>hilauri</i>	jila-wi-ri, el / los principal / es	que son potentados,
	<i>mallcouiri</i>	mallku-wi-ri el rey / los reyes	gobernadores
8	<i>quirquiscatan mallco</i>	kirki-ska-tan, mallku sigamos bailando / bailemos, rey	
9	<i>aca marcasan</i>	aka marka-sa-n, en este nuestro pueblo,	
	<i>pachasan</i>	pacha-sa-n. en nuestra tierra.	
<hr/>			
10	<i>tiusa hunpachitan</i>	Tiwusa hunpachi-tan A Dios adoremos (veneremos)	
11	<i>nra. s.^{ta}</i>	Nuestra Señora [en] Nuestra Señora	
	<i>taicasan</i>	tayka-sa-n en nuestra madre	tayka-sa-η a nuestra madre
	<i>hunpachiusin</i>	hunpachi-wsin. al venerarlo.	al venerar a
<hr/>			
12	<i>hauisca malco</i>	Jawi s[i]-qa. / jawi-ska mallku, El rey nos llama. / Ven, rey	Jawi-sqa mallku Gobernador, rico en lana
	<i>pacha cutipan</i>	pacha kuti-pan ! / kuti-pa-n ique ocurra el Pacha Kuti! / si llega (el P.K.)	pacha kutipa-n[i] venturoso del mundo
13	<i>hani llaquimti</i>	J / jani llaki-m-ti. N / no te aflijas.	
14	<i>aca marcasan</i>	Aka marka-sa-n[a] En este nuestro pueblo	
	<i>ycha uro</i>	jichha uru hoy día	
15	<i>quirquiscatan</i>	kirki-ska-tan. estamos bailando con	bailemos
	<i>collay pampa</i>	pisada fuerte, Qullay pampa sanchalli.	
	<i>Sanchalli</i>	tiembla Collaypampa (o la llanura colla).	parlera de Collaypampa.

Empecemos por los elementos que pueden darnos el sentido general del canto. Este canto-baile, en la versión que nos ha legado GP, podía ser ejecutado con ocasión de alguna fiesta o procesión vinculada con la Virgen y, a juzgar por el final del texto y el dibujo adjunto, esta podría realizarse en un lugar llamado Colla[y]pampa,⁴⁵ a menos que este término deba tomarse literalmente como la llanura colla, o altiplano. Pero, como veremos, los versos 10-11 son una interpolación, que no refleja necesariamente el sentido o ni siquiera el dialecto del resto del canto.

Sanchalli

Esta palabra, que concluye el canto, reaparece en el dibujo adjunto de G324 y podría dar el tono interpretativo de todo el canto. Para nosotros es «tiembla», y para Ferrell, «parlera», es decir, la que habla sin ton ni son. Nos inspiramos ambos en Bertonio (2: 308), que tiene:

Sanchalli—, «temblar de frío o miedo, etc.» (cf. 1: 443)

Sancha, sancharara, «parlero» (cf. 1: 349-350)

Aro sanchalli—, «hablar más y más».

Apoyado en el texto que aparece cerca de una enana en el dibujo, Ferrell deduce que esta *sanchalli* sería «una enana»,⁴⁶ posiblemente de bastante ingenio y gracia, que habría actuado como animadora de las fiestas del pueblo al que presumiblemente se refieren el canto y el dibujo.

Es evidente que en el dibujo hay una enana; podemos añadir que su indumentaria es idéntica a la de la *capacome /qhapaq umi/* o «reina colla» de otro dibujo (G177). Pero no se deduce necesariamente de ahí que el sentido de *sanchalli* sea la «parlera» chistosa. Cuando —como aquí— solo hay un comentario escrito dentro de determinado dibujo, este no se dirige necesariamente a la imagen más cercana sino a todo su conjunto, como ocurre también en el siguiente dibujo, que lleva el texto adicional *coropona pampa saynata* (G326) y en los tres anteriores, que tienen el nombre de un lugar y, el primero, también el del baile, ya fuera del recuadro (G318, 320, 322). Esto supuesto, preferimos interpretar el texto *colla pampa sanchalli*, que acompaña el dibujo de G324, como una referencia general a este tipo de canto y baile, sin necesidad de atribuirlo solo a una enana parlanchina y juguetera, cuya vinculación con el contenido del conjunto del canto no se entiende.

45. El dibujo dice *collapampa sanchalli*. En la parte final del canto aparece también *Collaypampa*.

46. En GP el tamaño menor de una figura a veces no implica verdaderos enanos sino solo un menor estatus social; por ejemplo, G449, 505, 585. Pero aquí no se ve una razón especial para que tenga un sentido solo figurativo.

Por otra parte, la interpretación de *sanchalli* como «tiembla», que ya habíamos desarrollado más en detalle en nuestro trabajo de 1993 (Albó y Layme 1993: 27-28), es coherente con el sentido del verbo reiterado dos veces en el canto, otras dos en la introducción que lo precede y todavía cinco veces más en el baile-canto *Malco Castilla Pari*:

La fiesta de los Collasuyos desde el Cuzco cantan y dansan. Dize el curaca principal: *Qurquiscatan mallco, quirquim capacomi* desde Cauina, Quispi Llacta [...] [siguen nombres de lugares hasta Chuquiyapu y Uro Colla] (G325).

Quirqui-, vel *taqui-*: Bailar, brincar, pisando con velocidad el suelo, como usan los Uros, y también los que dançan con cascabeles (B2: 298).

Por el dibujo, es claro que en el baile debe actuar una enana. Pero el nombre del baile y canto no parece referirse exclusivamente a ella como parlera. Algo tendrá que ver también el bailar y brincar «pisando con velocidad el suelo».

Hauisca (l. 1 y 3)

La otra diferencia principal con Ferrell, que puede tener también relación con el sentido general del canto, es la interpretación de la palabra *hauisca*, que inicia el canto y se reitera como conclusión de la estrofa introductoria y aparece también en el título del dibujo adjunto. Una vez más, nos inspiramos ambos en Bertonio (2: 125):

Hau, Ola ven acá Interjección.

Hau sa-, llamar, decir que venga.⁴⁷

Hahuisani-, Ir a llamar. Son compuestos de *Hau*, y *Satha*, que significa dezir.

Hauisma, vel *hauisasma*, Yo te llamo [...]

Hahui, Vellón de lana.

Hahuicha-, *hahuchasi-*, Hazer vellón.

Con base en estas últimas acepciones, Ferrell (1996: 440) interpreta *hahuisca* como compuesto de este radical aymara más el préstamo quechua *-sqa* (que solo aparece aquí), que marca el participio pasado. Asume también que *hau* se puede verbalizar directamente, mientras que para Bertonio hacía falta la mediación del

47. Véase también *hauisa-* «llamar» en Torres Rubio 1966 [1616]: 155.

sufijo verbalizador *-cha*. Así llega a la traducción literal de «vellonado» o «lanudo»⁴⁸ o, más libremente, «rico en lana». Es sin duda una lectura posible. ¿Pero será la mejor?

La justificación semántica de su preferencia es que habría una alusión a «distintivos de lana que tenían los miembros de la nobleza aymara, en especial las orejeras». Esta última inferencia la hace apoyado en G337. Pero si repasamos el dicho popular quechua que ahí menciona GP, en función de otros textos (G85, 118, 330), vemos que se trata más bien de un reiterado apodo despectivo contra los collas: *pu / oquis colla millma rinri / e* (Q) «colla imbécil, orejas de lana» (véase GH296, 230 y Szemiński 1993: 105-106). Es incluso el nombre de un baile jocosos de «truhanes» o «farsantes» (G330). Combinando este contexto con el de la enana parlanchina y juguetona, ¿tendríamos entonces que interpretar todo el canto dentro de un tono general burlesco, como lo es GP siempre que habla de los collas?

Una danza colla realizada por cuzqueños en el Cuzco mismo podría tener tal vez estos rasgos. Pero al analizar el texto mismo del canto, no aparecen tales características. Todo el conjunto tiene más bien un tono triunfal, casi guerrero, tanto en nuestra lectura como en la de Ferrell, que solo señala divergencias menores. El mismo término *qapaq[a] qulla*, que aparece en la línea 2, es ahora el nombre de un tipo de canto y baile, que es central en la fiesta en el nevado de Quyllu Rit'i, una de las principales del Cuzco actual, los días previos al Corpus, baile solemne y hierático que realza sobre todo la riqueza de los ganaderos collas (Sallnow 1987, capítulo 8).

Para nosotros, la interpretación inicial «ven», usada ya en 1993, partía sobre todo del uso contemporáneo de la interjección *jawilla* «ven» en los rituales agrarios actuales, para llamar a la *mama jatha* («señora semilla» o espíritu de la cosecha) y bailar después con ella (Llanque 1982). Tiene una obvia relación con la primera acepción de Bertonio (2: 125): «Hola, ven».

¿Cómo interpretar entonces el final *-sca*? En el aymara colonial se menciona la «partícula ornativa» *-sca / ca /-ska/*, que en las *Anotaciones* del Tercer Concilio de Lima (1985 [1584-1585]: 83) se glosa «vero, autem» y que Bertonio (1879 [1603]: 244; 1984 [1612]: 77) describe como una copulativa «para juntar oraciones», de una manera comparable al actual *-sti*. Pero no es claro si podía unirse a una interjección como *jawi*. Otra alternativa es relacionarlo con el análisis literal del verbo derivado hecho por Bertonio (2: 125): *hawi sa-* «decir 'ven'», es decir, «llamar». Entonces la frase que abre el canto podría interpretarse como /*jawi s[i]-qa*

48. Las cabelleras volantes de los flautistas en el dibujo de G325 podrían también interpretarse como vellones de lana. Pero es típico de GP dibujar a los que no son funcionarios del Inka con cabellera larga y suelta, sean collas o de otros pueblos.

mallku/ «el mallku dice ‘ven’», es decir, «nos llama el mallku». Las dos opciones son posibles e igualmente coherentes con el conjunto del canto.⁴⁹

Nuestra segunda interpretación saldría, además, al paso a la principal objeción de Ferrell (1996: 430) a nuestra primera glosa, que él considera, con todo, lingüísticamente posible. Según él, «los personajes notables, como los *mallkus*, no son llamados a la fiesta, ellos están ahí, la presiden» y, por tanto, debiera usarse la cuarta persona –*tan*. Pensamos, con todo, que esta costumbre sugerida por Ferrell es una posibilidad pero no una exigencia tal que invalide nuestra primera propuesta. Además, incluso en la interpretación de Ferrell (véase *mallku-sana*, *infra*), parece que se trataría de muchos *mallkus* que podrían convocarse unos a otros. En el texto aymara que introduce este mismo canto se usan las dos formas verbales para dirigirse a los dos personajes más notables: *quirquiscatan mallco [q]uirquim capacomi* «bailemos, rey; baila, reina» (G325). De todos modos, en nuestra nueva interpretación, «el mallku nos llama», ya no tendría cabida la objeción de Ferrell. Si completamos la serie con el principio del cuarto canto, habría cuatro convocatorias consecutivas al baile:

jawi s[i]-qa mallku «el rey nos llama» (dice que vayamos)
 o, como alternativa, *jawi-ska, mallku* «ven, mallku»
kirki-s-ka-tan o *kirki-si-tan, mallku* «bailemos, rey»
kirki-m, qapaq umi [o *t'allama*] «baila, reina»
kirki-m, chuña-naka wamilla-naka «bailen, chuñas, muchachas».

Pasemos a analizar el final –*sana* que se repite cuatro veces⁵⁰ en las líneas 4 y 6. Es sugerente la interpretación de Ferrell sobre esta terminación, que reflejaría un sufijo colectivo que en jaqaru indica pluralidad o abundancia (Belleza 1995: 161). Adelaar nos ha sugerido una lectura parecida pero a partir del préstamo quechua *çana*, que González Holguín (1952 [1608]: 77) describe como «linaje», por ejemplo en *çanaymittaycuna* «mis descendientes hijos o nietos». Es una alternativa todavía más sugerente, dado que GP asocia el sufijo solo con títulos de autoridad:

49. Cerrón-Palomino (comunicación personal) añade todavía otra tercera posibilidad interpretativa: la raíz quechua *jawi* «excelso» (GH) seguida del participio –*sqa*; es decir, «el hecho excelso». Es sin duda posible tanto gramatical como semánticamente, pero no parece necesario recurrir a un nuevo quechuismo habiendo otras opciones aymaras.

50. El *marcasan* de la línea 9 tiene claramente otra lectura.

colla, *capaca*,⁵¹ *mallco*, *hila*⁵² y que este baile se realizaba, según GP, desde el Cuzco hacia el sur. Ambas lecturas son mejores que nuestra anterior interpretación *-sa-na* «en nuestro...».

Ferrell nos ha sugerido, sin pretenderlo, otra posible interpretación: *-na* «con», aunque ampliándolo al sentido de «en compañía de», como ya planteamos en *Pani pani*. Entonces tendría pleno sentido cantar: *kirki-ska-tan ...-sa-na* «baila/emos [...] con nuestro» (rey, colla, señor, principal). Sin embargo, no damos prioridad a esta lectura, porque hacerlo implicaría otra vez ampliar el sentido más restringido que Bertonio da al *-na* instrumental en el dialecto colla.

El verbo *quirquiscatan* /kirki-ska-tan/ ocurre dos veces. El sufijo *-ska* es el continuativo y *-tan* [a] es la primera persona inclusiva tanto en presente «estamos bailando» como en futuro y, de ahí, también en exhortativo. Al tener, además, el *-ska* continuativo, podríamos glosar la opción de futuro como «sigamos bailando» (Cerrón-Palomino 2000: 219, 235 y 242). Este último sentido parece el mejor en la línea 8, donde es el único verbo principal para las líneas 4 a 10. En cambio, en la línea 15 parece mejor su uso en presente, por paralelo con *sanchalli* «tiembla» (presente) en el verbo siguiente, a menos que se prefiera la traducción de Ferrell.

Existen tres lecturas alternativas para *pacha cutipan* (línea 12), de acuerdo con la interpretación de la segunda palabra. Las dos primeras son de Ferrell, y la última fue la nuestra de 1993:

- kutipa-n[i]* «el venturoso (del mundo)», avalada por Bertonio (2: 61)
kuti-pa-n «si (el mundo) se trastorna» (esta forma ahora equivale a gerundio)
kuti-pa(n) «que se de vuelta el mundo» (que llegue el *Pacha kuti*).

Las tres son lingüística y semánticamente posibles. La primera podría ser un contrapunto para el siguiente verso *hani llaquimti* «no te aflijas». Las dos últimas implicarían una referencia al célebre concepto andino del *Pacha kuti*, o cambio de era, con el que se asoció la conquista y posteriormente la posible liberación frente a los españoles.

51. Más allá de su sentido de «rico», que sigue hasta hoy al menos en quechua, /qhapaq, qhapaqa/ significaba, según Bertonio (2: 42), «Rey, o señor. Es vocablo antiguo que ya no se usa en este significación». Parece haber sido el término pukina por «autoridad» (Grasserie 1854, Torero 1987). Mantiene el sentido de «grande, poderoso» en el diccionario moderno de aymara puneño (Büttner *et al.* 1983: 180).

52. «Hermano mayor» pero también «primero» (Bertonio 2: 132-133), del que se derivan los términos de autoridad /jilaqata, jilanqu/, que aún no aparecen en Bertonio.

Hemos dejado adrede para el final las líneas 10-11, por haber sido probablemente interpoladas por eclesiásticos, si no por el mismo GP. Esta estrofa podría ser efectivamente eliminada sin afectar en nada el sentido global y, por otra parte, parece romper el desarrollo temático de todo el canto. Pero su presencia sugiere que este canto-baile era ejecutado con ocasión de alguna fiesta o procesión vinculada con la Virgen. El hecho de ser una interpolación podría explicar también la presencia de la forma local *jumpachiusin* en un canto atribuido a los collas.

La versión de Ferrell (1996: 440-441) aclara ciertamente un aspecto que habíamos interpretado mal en nuestra primera versión: *Jumpachi*— es «besar», como en el canto anterior. Aquí, al referirse a Dios y a Nuestra Señora, es «adorar, venerar», como en el Avemaría y otros rezos coloniales y en el reiterado préstamo colonial quechua *mochar* (de /much[']jay/ «besar»). El sentido parece ser: «venerando a nuestra madre Nuestra Señora, veneramos a Dios». Pero ¿cómo interpretar entonces la *-n* final en *taicasan*? Ferrell recurre de nuevo al postulado validador que tanto aparecía en *Pani pani*; sería entonces el único caso adicional en que lo encontramos, aparte del primer canto. Si se trata de una intervención clerical, cabría también interpretarlo como *-na* «en», como un intento de evitar que se dé el mismo tipo de veneración (o adoración) a Dios y a Nuestra Señora: «veneramos (o adoramos) a Dios venerándolo *en* nuestra madre Nuestra Señora». De hecho —como nos ha hecho notar Szemiński (comunicación personal)—, el propio GP añade en un dibujo la construcción semejante «pacha camac en paria caca» (G266), que podría también entenderse como el culto de alguien en otro. Nótese, al paso, que «Nuestra Señora» se toma como el nombre propio de la virgen nuestra madre, al igual que en el canto siguiente, *Mallcu Castilla Pari*, línea 6, donde «Fiesta» parece ser el nombre de un dios.

Malco Castilla Pari (G327)

No hay tampoco grandes problemas en este canto, que GP atribuye de nuevo a los collas. Reitera varios elementos que ya aparecían en el canto anterior y probablemente pertenece a un estilo parecido de baile zapateado, como indica la reiterada presencia del verbo *quirqui*—. En él reaparecen, además, algunos elementos de los primeros cantos, como *chuna* / *chuña*. Su texto, con nuestra interpretación básica y las variantes de Ferrell, es:

TEXTO ORIGINAL	ALBÓ Y LAYME	VARIANTES EN FERRELL 1996
1 malco castilla pari	Mallku Castilla Pari, Rey Castilla Pari,	

2	<i>quirquicitan</i>	kirki-si-tan bailemos.	
3	<i>chunanaca</i> <i>Uamillanaca</i>	Chuñā-naka, Chuñas, wamilla-naka muchachas,	Chuna flor de cactus
4	<i>quirquim</i>	Kirki-m. bailen [vds.].	
5	<i>mocza mocza</i> <i>quirquicina</i>	Muqsa muqsa Dulcemente kirki-si-ña. hay que bailar	
6	<i>aca fiesta diosa</i> <i>pachapan</i>	Aka fiesta diosa pacha-pa-na en este (su) tiempo del dios Fiesta	
7	<i>quirquiscanapi</i> <i>hacaucin cama</i>	kirki-ska-ña-pi hay que seguir bailando jaka-wsin kama. mientras vivamos.	
8	<i>niatipi</i> <i>quirquici</i> <i>hiuirinaca [ham]</i>	Ñiya-ti-pi / Ñiya atip-i, ¿Cierto que ya / Ya vence[n], kirki-si kirki-si. baila[n] / baila[n], jiwi-ri-naka? los mortales? /Jiwi-ri-naka, / Mortales,	Ñiya-tipi Ya, kirki-si-m bailen jiwi-ri-naka-jam como mortales.
9	<i>[ham]cacamca</i> <i>cochocim</i>	jamk'a-k [j]amk'a rápido no más, rápido q'uchu-si-m! bailen!	Qaqa-mka Vds. canosos

En términos léxicos, lo más significativo es que reaparece la *chuña* del primer canto, aquí con el plural *-naka* pero sin la reduplicación *chuñaychuña*, que en el primer canto parecía referirse al tipo de baile. No es tan sorprendente que aparezca en un canto presumiblemente colla. Recordemos que la pista para entender esta palabra nos la dio el cronista colla Joan de Santa Cruz Pachacuti, al relatar precisamente un baile de triunfo en Ayaviri, en pleno altiplano colla. Aquí esta palabra viene acompañada de *uamilla-naka*, variante de *[m]imilla* «muchacha» (o *milla* en el baile *saynata*), lo cual refuerza la íntima asociación de *chuña* con mujer joven.

Nos preguntamos si los versos 6-7 son también una interpolación, a partir de la ejecución de este canto en celebraciones religiosas, como en el canto anterior, tan semejante a este. De manera significativa, es también precisamente en esta frase donde aparece el subordinador *-wsin*, no reportado por Bertonio para el aymara colla, y el validador *-pi*. Nótese, de paso, que, al asociarse con *-kama*, el citado subordinador *-wsin* significa «mientras», como la construcción paralela quechua *-pti-kama*. Pero en este canto la interpolación no es tan clara como en el anterior, porque no se interrumpe tanto el sentido global y —como enseguida veremos— hay incluso cierto contrapunto semántico entre el «mientras vivamos» de aquí y los «mortales» de más abajo. Dejémoslo solo como una sospecha.

Las dos últimas líneas (8-9) son las más difíciles de interpretar y las que nos llevan a mayores discrepancias con Ferrell, por lo que debemos analizarlas con algo más de detalle. Veamos el texto original de esta parte final, cuya reproducción puede verse al final de este artículo, y la forma en que se parten las palabras y analizan en las dos interpretaciones:

Original: *niatipi quirquici hiuirinaca ham/cacamca cochocim* [/: cambio de línea]

Ferrell: *niatipi quirquici[m] hiuirinacaham cacamca cochocim*
 /Ñiya-tipi kirki-si-m jiwi-ri-naka-jam. Qaqa-mka, q'uchu-si-m/
 Ya, bailen como mortales. Vds. canosos canten

Nosotros: a) *niyatipi quirquici hiuirinaca? Hamcacamca cochocim*
 /Ñiya-ti-pi kirki-si jiwi-ri-naka? Jamk'a-k [j]amk'a q'uchu-si-m/
 ¿Cierto que ya bailan los mortales? ¡Rápido no más, rápido bailen!
 b) *nia atipi quirquici. Hiuirinaca hamcacamca cochocim*
 /Ñiya atip-i, kirki-si. Jiwi-ri-naka, jamk'a-k [j]amk'a q'uchu-si-m/
 Ya vence, baila. ¡Mortales, rápido nomás, rápido bailen!

La primera palabra *niya* («ya, casi») viene completada, de nuevo, con el *-tipi*, que Ferrell interpreta como un validador afirmativo de certidumbre. En la siguiente, que es el verbo *quirquici* /*kirki-si*/ (lit. «baila[n] para su propio gusto»), él siente la necesidad de añadir una *-m* final para transformarlo en la segunda persona singular / plural del imperativo «¡bailen!» y en la tercera, asume que se incluye la sílaba *ham*, que cierra la línea en el manuscrito; para él se trata del sufijo *-jam* [a] «como»; de ahí, /*juwi-ri-naka-jam*/ sería «como mortales»,⁵³ aunque la combinación

53. Podría tener a su favor el hecho de que GP a veces usa guión cuando una palabra queda así partida a final de línea. Pero no lo hace siempre, como muestra la copia, por ejemplo, en la palabra *quirqui/cina* apenas dos líneas más arriba.

jiwi-r[i]-jama podría entenderse también como «a punto de morir». ⁵⁴ Para nosotros cabría una primera lectura, (a), que mantenga el sentido interrogativo de la combinación –TI-PI «¿[es] cierto que?», al que ya nos hemos referido en *Pani pani* y *Saynata*. En este caso, no hay ninguna necesidad de postular la –m para transformar el verbo en imperativo. El sujeto sería entonces *jiwirinaka* «mortales». Su posición después del verbo es anómala pero no antigramatical, menos aún tratándose de un canto, aunque en este caso podría esperarse que concluyera con el marcador de tópico –q[a]. Pero, como después veremos, este marcador solo aparece en el primer canto.

Por eso hemos ensayado también una segunda lectura, (b), que además elude la necesidad de introducir la combinación –ti-pi en un texto presumiblemente colla: «Ya vence, [ya] baila». Sería una especie de comentario en pleno baile, algo muy frecuente en el mundo andino, como cuando se dice, muchas veces en duplicado, «¡alegría alegría!, ¡aro aro!», etcétera. La ponemos como primera opción. En este caso, y en este mismo estilo, el resto del canto resulta también simple y fluido, sin necesidad de entrar en la retahíla de supuestos y complicaciones en que entra Ferrell: ⁵⁵ «¡Mortales!, ¡Rápido, rápido!, ¡Bailen!».

Dos puntos necesitan una mínima explicación: primero, la supresión de la *h* inicial en el segundo *amca* es un fenómeno conocido en aymara y en quechua. Incluso en la línea 14 del canto anterior *Hauisca mallcu* aparecía *ycha* en vez de *hicha*; y en el título del siguiente reaparece el término ya analizado *ayma-ra-ña* cuyo radical, según la interpretación más probable, es también *jayma*, una forma de tierra y trabajo comunal. Segundo, reaparece aquí el sufijo limitativo –ki, en vez del –cha del primer canto *Pani pani*. En realidad este último ya no aparece en los otros

54. Büttner *et al.* 1984: 85. Moribundo se dice también *jiwäncha* (Layme 1997: 80). Nótese que *jiwiri* es «mortal», pero no «muerto» (*jiwata*), aunque puede ser también el «extinto», o recién finado. Esta referencia a la muerte, en contraste con el «mientras vivamos» de la estrofa anterior (sea o no una interpolación), no sorprende, si recordamos la relación andina entre muertos y generación de la nueva vida, como insinúan ya las descripciones de G257, sobre la fiesta de difuntos en noviembre, y explicitan los estudios etnográficos contemporáneos (Harris 1983, Berg 1987, 1989). Recuérdese también que, al menos ahora, la raíz del verbo «morir», hecha nombre como *jiwa* [ki], tiene los significados aparentemente contradictorios de «muerte», «extraño», «feo» y «bonito, hermoso» (Büttner *et al.* 1984: 85; Layme 1997: 80).

55. No entendemos por qué Ferrell propone esa versión *qaqa-mka* que introduce un término poco probable en este contexto (*caca/kaka*, con /k/, «canas de la cabeza») que después necesita transformar en nombre de persona (lo que Bertonio hace mediante el sufijo –ni: *cacani*, *caca pekeñaniqa*), y para ello recurre además a una serie de transformaciones tan complejas como innecesarias (–kama › kma › mka) que en realidad llevaría al derivado «todo canas, puro canas» (la forma *kama* aparece además dos líneas más arriba).

cuatro cantos y, además, los dos *quirqui* de *mallkus* se refieren al Colla Suyo. Parece pues una opción razonable.

El *jaylli aymaraña Moyoristi* (G327)

Este brevísimo *jaylli aymaraña* también debe de ser colla, pues viene inmediatamente después del canto anterior y en G315 se atribuye también a este grupo humano social junto con *quirquina* /kirki-ña/ (los dos cantos anteriores), *collina* /quilli-ña/ «canto en el barbecho»⁵⁶ y otros. He aquí su texto e interpretación básica:

TEXTO ORIGINAL	ALBÓ Y LAYME	VARIANTES EN FERRELL 1996
1 [Todos] <i>moyoristi tomani mama</i>	Muyu-ri-sti tuma-ni, mama Y el que va girando dará la vuelta a la plaza, señora	madre
2 <i>tumiristi aruini mama</i>	Tumi-ri-sti aru-wi-ni, mama. Y el que de la vuelta a la plaza será famoso, señora.	Difamará
3 [HH] <i>chuna</i>	Chuña <i>Chuña</i>	flor de cactus
4 [MM] <i>oy uayta oy chucho</i>	Uy, wayta! Uy, chuchu! ¡Huy, penacho! ¡Huy, todo completo!	penacho, flor [en lengua culle]
5 <i>oy canto oy</i>	Uy, kantu! ¡Huy, flor de cantuta!	

Este texto no presenta mayores problemas lingüísticos ni tiene ninguna innovación de orden gramatical. Solo debemos hacer algunas consideraciones sobre el sentido de alguna palabra y la interpretación global.

Cualquier *jaylli* implica estar muchos juntos. Pero en ello se suelen distinguir dos géneros o estilos: el agrícola y el que se ha dado en llamar «triumfal». Supuesta la interpretación ya mencionada de *aymaraña* como un canto vinculado con el trabajo colectivo de la [j]ayma, habría que interpretarlo, con Bertonio (2: 28), como «bailar al modo antiguo, especialmente cuando van a las chácaras de sus principales». Las referencias a las mujeres –*mama* y, de nuevo, *chuña*– refuerza esta interpretación.

56. Véase nuestra explicación de estos términos al principio de este trabajo.

Pero, por otra parte, otros términos insinúan más bien que se trata de un *jaylli* de tipo más sociopolítico, «como triunfando muchos en el pueblo» (Bertonio 2: 126-127). Apuntan hacia esta otra interpretación la doble presencia del verbo *tuma*— «andar al derredor de la plaza [...] andar de pueblo en pueblo, o de casa en casa, o de calle en calle» (Bertonio 2: 363),⁵⁷ asociado a su vez con /*aruwini*/ «tendrá mucha fama».

En realidad, no se trata de interpretaciones contradictorias, si recordamos la definición que da Bertonio (2: 28 y 127) a este tipo de trabajo comunal «baylar al modo antiguo, especialmente cuando van a las chácaras *de sus principales*» e «ir a trabajar en las chácaras que se hacen de comunidad, como son las del *Cacique, Fiscal, etc.*» (énfasis nuestro). Hasta ahora, es muy frecuente que en los bailes comunales con presencia formal de las autoridades, estas den vueltas en torno de la plaza o para marcar linderos, etcétera. Así sucede, por ejemplo, con motivo del cambio anual de autoridades, de ciertos rituales en el carnaval o en la fiesta general de los ayllus de una marka.⁵⁸ Aquí también, el contenido del canto parece implicar la presencia formal de la autoridad y el prestigio por algún tipo de servicio hecho a la colectividad. Los términos finales, /*wayta, chuchu, kantu*/ «penacho, todo completo, cantuta», pueden interpretarse tanto como parte de una celebración agrícola como de la presencia formal de la autoridad.

Visto el contexto global del *jaylli*, pasemos a comentar algunas pequeñas discrepancias léxicas con Ferrell (1996: 445-447):

- *Mama*, en aymara actual, se usa mucho más como «señora»; Torres Rubio (1966 [1616]) ni lo menciona en otro sentido y Bertonio (1: 303; 2: 213) solo tiene *mamatay* «madre o señora, nombre de reverencia», «nombre de honra». Por entonces, para *mama* prevalecía el sentido de gran tamaño, valor y abundancia (1: 303; 2: 213), que prevalece también en *pachamama, suyrumama* (2: 242).
- *Aruwini*. Aun aceptando, como aceptamos, que viene de /*aruwa*—/, no significa solo «difamar». El mismo Bertonio dice: *arohuata*, famoso en bien o en mal (2: 25), y en la parte castellana traduce «famoso» y «afamado» con esta misma palabra (1: 22, 239). Por todo el contexto, usamos la glosa «será famoso, renombrado».

57. Este verbo, hoy en desuso, se mantiene en el apellido *Tumiri* «el que da vueltas por la plaza, etc.», es decir, alguien con mucho prestigio. La ceremonia de dar vueltas a la plaza e incluso a todos los linderos de la comunidad, con ocasión del cambio de autoridades, sigue vigente hasta hoy en muchas partes.

58. En Ticona y Albó (1998) se describe e ilustra, en detalle, el caso de Año Nuevo y del Rosario en Jesús de Machaca.

- *Chuchu* sí aparece en Bertonio (2: 91) como «lleno, colmado», y no es necesario buscar un préstamo de la lejana lengua culle. Este significado tendría relación, sea con la culminación de una tarea pública y el prestigio que ello reporta, sea con la culminación del trabajo colectivo.

¿UNO O VARIOS DIALECTOS AYMARAS?

En 1996, Ferrell dio por supuesto que todo el material aymara de GP pertenece a un mismo dialecto hoy perdido, que él llama «aymara cuzqueño» o «ayacuchano», y que habría sido incluso el idioma materno de GP. Nosotros, en cambio, supusimos en 1993, a partir de las asignaciones de cada canto a diversas partes del Tawantinsuyu hechas por el propio GP, que aquí había por lo menos tres variantes distintas. Szemiński (1997: 345-346; cf. 1993: 13-14) concluye que GP «sabía hablar por lo menos dos dialectos del quechua y por lo menos dos dialectos de la familia aymara». En el caso del quechua, este autor insinúa que, aparte del quechua local y transcripciones del quechua cuzqueño, debía tener cierto conocimiento de alguna variante quechua de Áncash (Waywash), dato que resulta coherente con los análisis de Husson (1985 y 1995). Pero en lo referente al aymara, no presenta sus argumentos. Concluido este nuevo análisis, es un buen momento para reexaminar el tema.

Por una parte, es claro que GP atribuye algunos de sus cantos aymaras a determinadas regiones:

Pani pani chuñaychuña no tiene asignación geográfica, aunque su género artístico *wanka*, propio de las mozas, es asociado a su vez al *qina qina* de los varones, y ambos están en la lista genérica de cantos y bailes de los collas (G315).

Saynata se dice propio «de la fiesta de los Conde Suyos desde [e]l Cusco, Yana Uaras, Poma Tambos, Cuzco Conde, Qullaua Conde, Ariquipa» (G328).

Hauisca mallco es propio «de la fiesta de los Colla Suyos desde el Cuzco [...] desde Cauina, Quispi Llacta, Poma Canchi, Cana, Pacaxi, Charca, Choquiuito, Chuquiypa, y todo Hatun Colla, Uro Colla» (G325). Por sus palabras introductorias, reiteradas en el canto, pertenecería al estilo *kirki-[ña]*.

Malco Castilla Pari se atribuye igualmente a «los Collas» (G328), de los que este *mallku*, citado varias veces por GP (77, 171-2, 401, 455), era «rey». En él se reitera de nuevo el término *kirki-[ña]*.

Sigue inmediatamente el *haylli aymarana/ña [...] Muyurisi*, que no se atribuye directamente a ninguna región concreta, salvo en la lista general de cantares y bailes collas (G315).

En un momento nuestro autor precisa: «De manera los cuatro partes tienen sus bocablos y *taquies* y los Quichiuas, Aymarays y Collas, Soras y algunos Condes tienen un bocablo» (G328).

A partir de estas explicaciones de GP, el canto (*saynata*) sería propio de los Conde Suyos, con precisión de su cobertura geográfica; los dos *quirquiña* se atribuirían a los collas, señalando en el primero de ellos (*hauisca mallo*) la cobertura geográfica, y, los otros dos, que no son asociados directamente a regiones, pertenecerían cuanto menos a estilos (*wanka* y *aymaraña*) igualmente asociados a los collas.

¿Queda ello corroborado por el análisis lingüístico de cada canto? Para responder, hemos explorado cómo las características más peculiares de este aymara local aparecen en los cinco cantos, sin pretender ser exhaustivos y eliminando las hipótesis poco fundadas. Los siguientes cuadros presentan los resultados:

PECULIARIDADES LINGÜÍSTICAS DE LOS CANTOS AYMARAS DE GP

+ : aparece seguro; / : lectura posible; ? : lectura dudosa; * : contra ejemplo

	<i>Pani pani</i>	<i>Saynata</i>	<i>HauiscaM</i>	<i>MallkuCP</i>	<i>Muyuristi</i>	Otro
Fonología						
<i>ch</i> por <i>t</i> :						
<i>qucha</i>		+				
<i>hunpachi-</i>	+		+			
<i>achama-</i>	+		[inter-			+ G366
<i>a</i> > <i>u</i>			polado]			
<i>hunpachi-</i>	+		+			
<i>yuqu</i>	/		[inter-			
<i>a</i> > <i>i</i>	-ma/mi	<i>kayki</i>	polado]			
ante <i>-si</i>	?					
<i>-xa</i> > <i>-qa</i>	+					
Gramática						
<i>-cha</i> (limit.)	+		* <i>-ki</i>			
<i>-pi</i>	+	+		+ [interp?]		
<i>-ti-pi</i>	+	+		/		
<i>-n/?</i> ?valid ?	/		/ [interp]			
<i>-na</i> « con »	+		?			
<i>-sana</i>			/			
<i>-futuro</i>						
<i>-ja</i> 1 ^a	+	*- <i>ηa</i>				
<i>-nta</i> 2 ^a	+	*- <i>ηata</i>				*G295
<i>-ita-ma</i> imp	+					
<i>-wsin(a)</i> ger	+		+ [inter-	+ [inter-		
<i>-si-s-</i>	+		polado]	polado?]		

	<i>Pani pani</i>	<i>Saynata</i>	<i>HaiscaM</i>	<i>MallkuCP</i>	<i>Muyuristi</i>	<i>Otro</i>
Léxico						
<i>Chuña/na</i>	+			+	+	
<i>Pani</i>	+					
Muchacha	<i>pani</i> (Q)	<i>milla</i>		<i>wamilla</i>		
PréstamosQ Seguros	<i>pani</i> <i>phuti</i> <i>sunqu-</i> <i>cha-y</i>					
Posibles	<i>phaska-</i> <i>ñak'a-</i> <i>yuqu-</i> (V)	<i>qucha</i>	<i>-sqa</i> <i>sana</i>			
PréstamosC Seguros	<i>caballo</i> <i>mula</i> <i>ensillar</i> <i>frazada</i>	<i>mina</i>	<i>Dios</i> <i>Nuestra</i> <i>Señora</i>	<i>Dios</i> <i>Fiesta</i> <i>Castilla</i>		
Posibles	<i>Pascua</i>					

De los cuadros se desprende que la mayor densidad de peculiaridades, y también de préstamos quechuas y castellanos, se da en *Pani pani*, por lo que este sería realmente el dialecto local. Sorprende, por ejemplo, que el marcador de tópico *-qa* y el limitativo (y quizá diminutivo) *-cha* ya no aparezcan en los otros cantos. En *Malco Castilla Pari* hay incluso probabilidad de que exista más bien el *-ki* típico de otros dialectos. A excepción de un único otro caso, no hay tampoco casos del «validador» *-n*, tan presente en el primer canto.

En el canto *Saynata*, de Conde Suyos, las particularidades que con seguridad se repiten son el uso del validador *-pi*, la combinación *-tipi* y el cambio vocálico *a > i* en una nueva palabra. En cambio, la presencia de *qucha* podría ser un simple préstamo, como podría sugerir el hecho de que en la región aparece también el topónimo *quta*.

En los tres últimos cantos, atribuidos al mundo colla, reaparece el término femenino *chuña*, pero esto fortalece más bien nuestra interpretación a partir del texto de la fiesta y triunfo colla narrado por el colla Santacruz Pachacuti. En los dos *kirkiña* dedicados al *mallku* encontramos también el subordinante *-wsin(a)*; en *Hahuisca* se repite la forma transformada de *hunpachi-*; y en *Malco Castilla Pari* hay un claro validador *-pi* y un dudoso *-ti-pi*. Pero, fuera de este último (que también podría ser la forma verbal *atipi*), todos estos parecidos con el primer canto aparecen precisamente en aquellos versos más «cristianizados» que bien podrían ser una interpolación.

Por otra parte, hay variantes claras de un canto a otro. El caso gramatical más claro es la distinta forma del futuro en *Pani pani* y en *Saynata*. Pero en *Malco Castilla Pari* nos parece encontrar también el limitativo *-ki* en vez del *-cha* del primer canto. Y en el vocabulario el término para «muchacha» es *pani* (quechua) en el primero, *milla* en el segundo y *wamilla* en el cuarto.

No nos ha sido posible profundizar más en estos aspectos, pero este primer análisis nos hace pensar que, metodológicamente, lo indicado es suponer que *Pani pani* reproduce el dialecto local de GP y su región lucana, reflejado también en los versos interpolados en los *kirkiña*. En cambio *Saynata* muestra el dialecto intermedio de las regiones vecinas de Conde Suyos y los otros tres (si prescindimos de los versos más «cristianizados» probablemente interpolados) reflejan un dialecto colla no tan distinto del de Bertonio. Tal vez, por eso mismo, es precisamente en *Pani pani* donde Ferrell —que además sabe jaqaru— ha podido hacer nos los aportes más sustantivos, y somos más bien nosotros los que hemos podido rectificar algunos análisis poco fundados de Ferrell en los cantos collas, muy particularmente en la conclusión del segundo *kirkiña*.

Como siempre, estas conclusiones siguen abiertas a ulteriores análisis. Para ahondar más en el tema deberíamos rastrear cuidadosamente los demás términos o textos cortos en aymara a lo largo de la *Nueva crónica*, y todo ello debería después cotejarse con otras fuentes aún poco explotadas, como los textos aymaras de Collaguas dejados por fray Jerónimo de Oré.

165 EL DO 3 E CAPITAN
CAPACAPOGVAMAN
CHAVA



Figura 1

Capac Apo Guaman Chaua, antepasado de Guaman Poma
(Nueva corónica y buen gobierno)

177

TER ZERA SEÑORA CAPACOMETALLAMA



Figura 2.
La Capacome de los collas
(Nueva corónica y buen gobierno)



Figura 3
La fiesta de los difuntos
(Nueva corónica y buen gobierno)

289

ENTIERRO DE CHINCHAYSVIOS



Figura 4
Ritos funerarios en el Chinchaysuyu
(Nueva corónica y buen gobierno)

CANCIONES INVICIA ARAVIPKOLLOVANCA



Figura 5
Ilustración del *harawi* y del *wanka*
(Nueva corónica y buen gobierno)

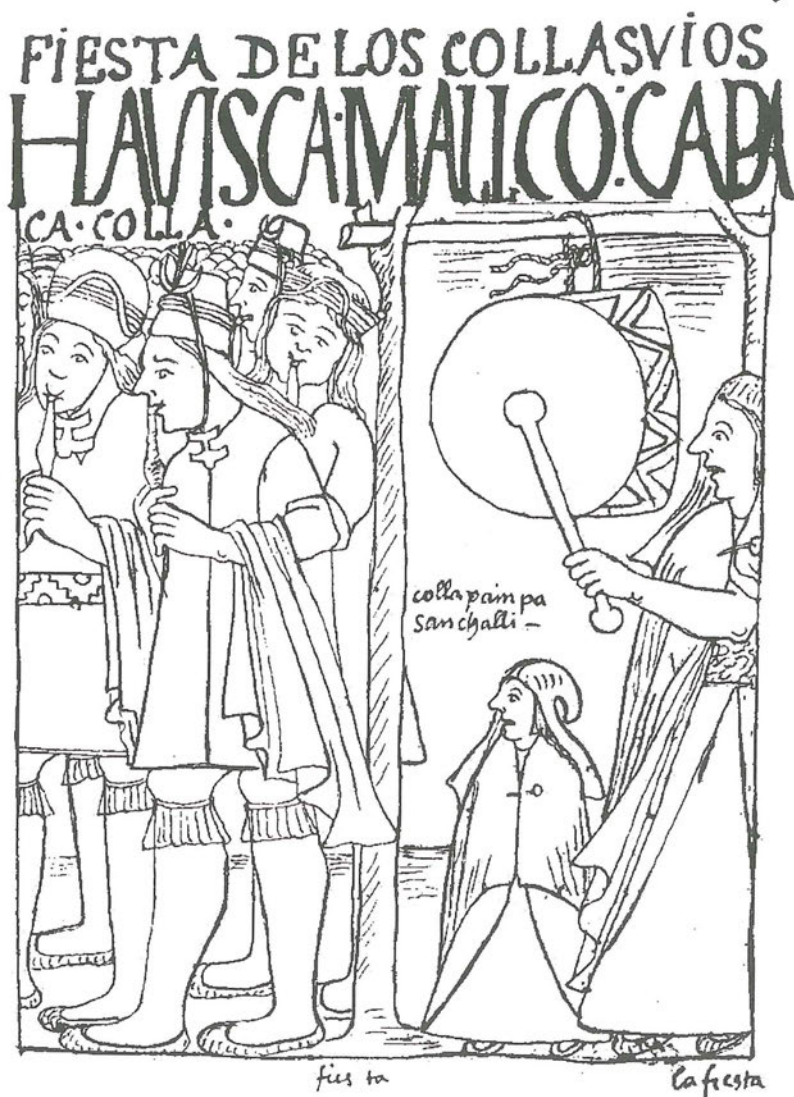


Figura 6
Fiestas y danzas del Collasuyu
(Nueva corónica y buen gobierno)

FIESTA DE LOS CONDES VIOS ALAMILLA ZAIMATA



coropo napampa saynata.

fiesta

la fiesta

Figura 7
Fiestas y danzas del Cuntisuyu
(Nueva corónica y buen gobierno)

37

MVCICAS CANCIONES Y MU

cicas del ynga y de los de mas señores de hercayno y de los yñs - llamado
 haraui yuanta pingollo. que maquina en la lengua general. quichigua - ayms
 ea dize así — [haray haraui - ayo ya quicho - coya. raqui ri uan chio - ti yoy
 ra quicho - nusta. raqui ri uan chio - cic llallay. chin chir coma captiqui
 cho - uma llay pi - son lo ruro llay pi - apay cacha y qui man - uno y rir po - lu
 llam san qui - yay y rir po - pall com can qui - may tae - zallay uan - cay
 nay con i cho - chay. pallio. mamay qui m. uano y pac. ra quei ri n chio
 chay auca yayay qui m. uac chae nin chirra y chapas - coya. capae apo dios
 nip tuc a. uaquitac. tin cus on. dios tae. tin qui uas on. chay agi ri au qui m
 yuyay pa. u tin p uni. chay pu llac nau qui ta yuya ris pa. on coy man cha
 yani. chicalla yuca. chicalla cino. uucay. ric llauay tae. sun uoy cho tran
 qui. yayay tam yac ta. uucay pa. can tut patapi. zapuay co pi. su yay q' cilla lly

en la lengua aymara. llamado uanca:

dize así — [pani pani - chu nay chuna. humaca. humaca. moe za ti pi
 e que ista - moe zati. u mai tamán. uca uec chi ri ta xa man - uca hau
 cha au qui min. humaca pani - as qui chuy ma nian ca. caua lluchá
 mula chan. cilla tatan - zaca naca ta - na uno chana. na alo cham
 ca. uac cha can qui usin. cauca cha. zaca na cau cin pi. zaca natat -
 humaca chuna - tanta camaca - e que ista - naca pani. po que cha
 pi. hacas cac - humaca chuna - per saca chana. y quis cat. piaz co
 tacha y quis ta. yuco chapca. humpachi payat ca - pora cham
 hachis ta yucu chapan - chunay chuna chuy ma mapi naca cin
 ta. chiacacha chuna acha mi tama - yani u tixi hama can qui uci
 ca hani uesa puti luei tam ti - u cay u eus pi hachar payas ma sô co chay

cachiua dize aci - banca sauayllapa

ri - chanca misaylla pani - aya misaylla pani - may tachi -
 cay ta sauacurisac. uta ma llac llac ta - may tachi. cay ta. mi
 sacurisac - ci qui sapacta - uyami saylla pani chanca misaylla
 pani. may tachi cay ta sauacurisac - payaca ma ta. may ta
 chi cay ta pusa ueisac tira chupacta chanca sauaylla sau
 acurisac. zaca uin chay quip. misacurisac. pi ti chun pi
 quisp - [uicay ro uicay ro - apay ro apay ro - [suy ro pi ni sa ll' sall -
 u ay ro pi ni sa ll' sall' [chi lloy qui po cop tin. payalla pas samon cam
 chi. illoy qui pu cop tin chicho llapas samon can chi. u ll' l' ay chi. u ll' l' o
 uacicza

Figura 8

Reproducción facsimilar del texto de la canción Pani pani
 (Nueva corónica y buen gobierno)

325

FIESTA La fiesta de los

collasuyos des de euzio can tan y dansan dize el cu
 raca prencipal. quirquiscatan mallco - quirquim
 capa comi des de. caui na. quis pi llacta. poma can
 chi. cana. pacaxi. char ca cho qui ui to. chuqui
 yapo - y to do hatun colla. urocolla - comien
 sa locan el tambor y canta las señoras y donze
 llas dize así - Hauisca mallco - capaca colla - hauis
 ca hila. colla sana. capacasana - yn capachat. ti
 apachat. mallcosa na. capaca colla sana. hila
 uiri. mallcouiri - quirquiscatan mallco - aca
 marcasan. pachasan - tiusa hunpachi tan. nra
 ra. taycasan hunpachi ucin - hauisca malco pa
 cha cuti pan hani lla quimti acamar casan ycha
 uro. quirquiscatan - collay pampasanchalli -
 destamane ra pro cigue to do el cantar y fiesta
 de to do colla cada uno su natural cantar cada ay
 llo hasta los yrs de chiri uana tucuman. y para.
 uay - cada uno tiene sus bocablos y enellas can
 tan y dansan y baylan q las mosas donzellas
 dizen sus arauis q ellos les llama. uanca y de
 los mosos quena que na de sta mane ra dize
 sus dansas y fiestas cada prencipal y cada
 yn pobre ento das las prouin cias del colla
 u en sus fies tas grandes ochi cashastapotoci -
 ayamillo

Figura 9

Cantos aymaras del Collasuyu (reproducción facsimilar)

(Nueva corónica y buen gobierno)

327

FIESTA La fiesta de los

con desuyos des sel cusco. yanauaras poma tan
bos cuzco con de quillaua con de arequipa haze
fiesta y danzan- los saynatas. yo ties cantares y mu-
cicas dize ai- [ayamilla saynata saynata. res pon
del hombre- aao- aao- dize la muger- canqui ro
pimianata saynata- cona rupi manata Saynata
aao- aao- minarotipi manata saynata. toello co-
charotipi manata saynata. res pon de el hombre-
ocaropi manha acaropi manha- halla- halla. ana
ana- a acabado esto se le da una reisa al hombre ya
ciuan cantando yeada ay llo tienen sus cantares
y fiestas señalado. y hay lles. y las mosas sus uancas
y los mosos qna qna- en todo con desuyo

de manera los quatro partes tienen
sus vocablos y taquies y los qui chiuas aymarays y collas
soras y algunos con des tienen un vocablo yaci los colles
dize ai- malco castilla pari quir quici tan chunana
ca uamillanaca. quir quim mocza mocza quir qui
cina aca fiesta diosa pachá pan. quir quis cana pi-
bacauin cama niati pi quir quici hiu rina ca ham
cacameca cocho cim- [el haylli. aymarana dize ai-
[no yoristi tomani mama. tumi xiste arui ni ma
ma todos canta a este to no luego dize el hombre chuna
respon de la muger- oy- uayta- oy- chueho- oy can-
to- oy [y los parinaochoas aymarays qui chiuá an-
ta ynga mayo- changas angarays soras lucanas
anda marcas tanqui uas chocorbo xaurxa yaryo
chimhaycocha tarma' charilla atapillo quando uey
llas

Figura 10

Cantos aymaras del Cuntisuyu (reproducción facsimilar)

(Nueva coronica y buen gobierno)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÓ, Xavier (comp.)
1988 *Raíces de América. El mundo aymara*. Madrid: UNESCO/ Alianza Editorial.
- ALBÓ, Xavier
1972 «Estructura idiomático-cultural». En *Estudio socio-económico. Provincia Belisario Boeto, Chuquisaca*. Sucre: ACLO/Comité de Desarrollo y Obras Públicas de Chuquisaca, pp. 136-146.
1996-1997 «Notas sobre jesuitas y lengua aymara». *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, n.º 2, pp. 99-114. Sucre.
1998 «La Nueva corónica y buen gobierno: ¿Obra de Guaman Poma o de jesuitas?». *Anthropologica*, n.º 16, pp. 307-348. Lima.
- ALBÓ, Xavier y Félix LAYME (comps.)
1992 *Literatura aymara. Antología*. Volumen 1. Prosa. La Paz: CIPCA/Hisbol/Jayma.
1993 «Los textos aymaras de Waman Puma». En Pierre Duviols (ed.). *Religions des Andes et langues indigènes. Équateur-Pérou-Bolivie avant et après la conquête espagnole*. Actas del III Coloquio de Estudios Andinos, Aix-en-Provence, Francia, 1989. Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, pp. 13-42.
1994 «Los textos aymaras de Waman Puma». En *Memorias. Jornadas de literatura latinoamericana*. La Paz: Plural/UMSA. Reedición parcial revisada del trabajo anterior, pp. 27-49.
- [ANÓNIMO]
1998 [1905] *Vocabulario políglota incaico. Quechua, aymara, castellano*. Reedición con presentación en versión normalizada, a cargo de Rodolfo Cerrón-Palomino y un equipo de especialistas. Lima: Ministerio de Educación.
- ARNOLD, Denise y Juan de Dios YAPITA
1995 «Las canciones a los animales por las mujeres de Qaqachaka: Una taxonomía preliminar». En *Memorias. Jornadas de literatura latinoamericana*. La Paz: Plural/UMSA, pp. 87-102.
1998 *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA/Hisbol/Facultad de Humanidades de la UMSA.
- AYALA, José Luis
1999 *Literatura aymara*. Manuscrito en vías de publicación. Lima.

- BELLEZA, Neli
 1995 *Vocabulario jacaru-castellano, castellano-jacaru (aymara tupino)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- BERG, Hans van den
 1987 «Día de difuntos, fiesta a la vida». *Cuarto intermedio* (5), pp. 3-17. La Paz.
 1989 «La celebración de los difuntos entre los campesinos aymaras del Altiplano». *Anthropos*, n.º 84, pp. 155-175. Alemania.
- BERTONIO, Ludovico
 1879 [1603] *Arte de la lengua aymara*. Edición facsimilar de Julio Platzmann. Leipzig: Teubner.
 1984 [1612] *Vocabulario de la lengua aymara*. Edición facsimilar, con introducción de Xavier Albó y Félix Layme. Cochabamba: CERES/IFEAM/MUSEF.
 1612 *Arte de la lengua aymara con una silva de frases de la misma lengua y su declaración en romance*. Juli: Francisco del Canto.
- BRIGGS, Lucy T.
 1993 *El idioma aymara: Variantes regionales y sociales*. La Paz: ILCA.
- BÜTTNER, Thomas, Dionisio CONDORI *et al.*
 1984 *Diccionario aymara-castellano. Arunakan liwru aymara-kastillanu*. Lima/Puno: Proyecto Experimental de Educación Bilingüe Puno.
- CÁRDENAS, José Alejandro
 1998 *La redacción de la Nueva corónica y buen gobierno*. Tesis inédita de licenciatura en Lingüística y Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
 1995 «Dialectología del aymara sureño». *Revista Andina*, n.º 13 (1), pp. 103-172. Cuzco.
 1997 «La primera codificación del aymara». En Klaus Zimmermann (editor). *La descripción de las lenguas amerindias en la época colonial*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 195-257.
 1999 «Tras las huellas del aymara cuzqueño». *Revista Andina*, n.º 17 (1), pp. 137-158. Cuzco.
 2000 *Lingüística aymara*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- DE LUCCA, Manuel
 1983 *Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara*. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatura Aymara.

- 1986 *Diccionario práctico aymara-castellano, castellano-aymara*. La Paz: Los Amigos del Libro. 2.^a edición abreviada de la obra de 1983, con ortografía actualizada.
- DURÁN, Juan Guillermo
 1982 *El catecismo del III Concilio provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*. Buenos Aires: Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina.
- ESTENSSORO, Juan Carlos
 1996 «¿Historia de un fraude o fraude histórico?». *Revista Sí*, n.º 500, 28-X-1996, pp. 48-53. Lima. Revisado y reproducido en la *Revista de Indias* (Sevilla), n.º 210, pp. 563-578, con una introducción de Jesús Bustamante, titulada «Falsificación y revisión histórica: Informe sobre un supuesto nuevo texto colonial andino».
- FERRELL, Marco A.
 1996 «Textos aymaras en Guaman Poma». *Revista Andina*, n.º 14 (2), pp. 413-455. Cuzco.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
 1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru, llamada lengua Qquichua o del inca*. Nueva edición, con un prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Instituto de Historia.
- GRASSERIE, Raoul de la
 1854 *Langue puquina. Textes puquina contenus dans le Rituale seu Manuale peruanorum de Geronimo de Ore, publié à Naples en 1607*. París: Librairie Orientale et Américaine.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
 1936 [1616] *Nueva corónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*. Primera edición facsimilar, a cargo de Paul Rivet. París: Institut d'Ethnologie.
 1987 [1980] *Nueva crónica y buen gobierno*. 2.^a edición, comentarios, índices y notas de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, este último traductor también de los textos quechuas. Madrid: Historia 16, Madrid [Citado: G].
 1991 [aprox. 1590-1616] *Y no ay remedio*. Edición de monseñor Elías Prado Tello y Alfredo Prado. Estudio introductorio de Pablo Macera. Lima: CIPCA.
- HARDMAN, Martha J.
 1983 *Jaqaru. Compendio de estructura fonológica y morfológica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Indigenista Interamericano.

- HARDMAN, Martha J., Juana VÁSQUEZ, Juan de Dios YAPITA *et al.*
 1988 *Aymara. Compendio de estructura fonológica y gramatical.* La Paz: ILCA.
- HARRIS, Olivia
 1983 «Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia». *Chungará*, n.º 11, pp. 133-152. Arica.
- HUSSON, Jean-Phillippe
 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala: de l'art lyrique de cour aux chants et danses populaires.* París: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne).
 1995 «En busca de las fuentes indígenas de Waman Puma de Ayala. Las raíces incas y *yaruwilka* del cronista indio: ¿Invención o realidad?». *Histórica*, n.º 19 (1), pp. 29-71. Lima.
- LAURENCICH, Laura
 1997 «Il documento "Historia et rudimenta linguae piruanorum". Il contributo di due gesuiti italiani del'600 alla storia e alla cultura del Perù». En F. Giordano (ed.). *Atti del Convegno di Studi, Torino 14-15 ottobre 1996.* Alessandria: Ed. dell'Orso, pp. 59-68.
- LAURENCICH, Laura y Clara MICCINELLI
 1997-1998 «"Historia et rudimenta linguae piruanorum": Una nuova fonte etnostorica sui primi tempi della Colonia spagnola». *Etnostoria*, n.º 1-2, pp. 35-118. Palermo.
- LAURENCICH, Laura, Clara MICCINELLI y Carlo ANIMATO
 1996 «Il documento seicentesco "Historia et rudimenta linguae piruanorum"». *Studia e Materiali di Storia delle Religioni*, n.º 61, pp. 363-416. Roma: Università La Sapienza.
- LAYME, Félix
 1997 *Diccionario bilingüe aymara-castellano, castellano-aymara.* La Paz: Reforma Educativa.
- LIRA, Jorge A.
 1982 *Diccionario kkechuwa-español.* Edición fotostática de la primera edición de 1944, con notas a mano del autor. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello.
- LLANQUE, Domingo
 1982 «Mamatan urupa: Rito de acción de gracias por la cosecha». *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* 2(10), pp. 6-25. Chucuito, Perú.

MEDINACELI, Ximena

- 1997 «¿Nombres o apellidos? El sistema nominativo indígena en Sakaka en el siglo XVII». Tesis inédita de maestría en historia. La Rábida, España: Universidad Internacional de Andalucía.

MUMFORD, Jeremy

- 2000 «Clara Miccinelli's cabinet of wonders: Jesuits, Incas, and the mysteries of Colonial Peru». *Lingua Franca, The Review of Academic Life*, febrero de 2000, pp. 36-45.

ORÉ, Jerónimo de

- 1992 [1598] *Symbolo catholico indiano*. Edición facsimilar dirigida por Antonine Tibesar, OFM. Lima: Australis.
- 1607 *Rituale seu manuale peruanorum [...]*. Nápoles: Carlino y Constantino Vitale.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAIGUA, Joan de Santa Cruz

- 1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Lima/Cuzco: Institut Français d'Études Andines/Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

SALLNOW, Michael J.

- 1987 *Pilgrims of the Andes: Regional cults in Cusco*. Washington: Smithsonian Institution.

SOTO, Clodoaldo

- 1976 *Diccionario quechua Ayacucho-Chanca*. Lima: Ministerio de Educación-Instituto de Estudios Peruanos.

SZEMIŃSKI, Jan

- 1993 Vocabulario y textos andinos de Don Felipe Guaman Poma de Ayala. Tomo 3 de Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1997 *Wira quchan y sus obras. Teología andina y lenguaje, 1550-1662*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Banco Central de Reserva del Perú.

TAYLOR, Gerald

- 1985 «Un documento quechua de Huaruchirí-1607». *Revista Andina*, n.º 3 (1), pp. 157-185. Cuzco.
- 1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos.

TERCER CONCILIO DE LIMA

1985 «Annotaciones generales de la lengua aymara». En *Doctrina christiana, y catecismo para instrucción de los Indios [...]*. Edición facsimilar. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 78-84.

TICONA, Esteban y Xavier ALBÓ

1998 *Jesús de Machaqa, la marka rebelde*, t.º 3. La lucha por el poder comunal. La Paz: CIPCA/CEDOIN.

TORERO, Alfredo

1987 «Lenguas y pueblos altiplánicos en torno al siglo XVI». *Revista Andina*, n.º (5) 2, pp. 329-406. Cuzco [Incluye debate].

TORRES RUBIO, Diego de

1966 [1616] *Arte de la lengua aymara*. Actualización, uso del nuevo alfabeto científico ILA, por Mario Franco Inojosa. Lima: Lyrsa.

URIOSTE, Jorge

1987 «Los textos quechuas en la obra de Waman Puma». En Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. 2.ª edición crítica de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste]. Madrid: Historia 16, pp. XLV-LXXVII.

III

OBRAS RECIENTES DE ORIGEN ANTIGUO

Dos dramas coloniales quechua-castellano sobre la prisión y muerte del inca Atahualpa en el Perú

DARÍO CHÁVEZ DE PAZ

EL TEATRO EN EL PERÚ PREHISPÁNICO

En el imperio Incaico, el teatro había alcanzado un especial desarrollo. Las representaciones solían hacerse al aire libre, en las plazas públicas.

Varios cronistas ofrecen testimonios muy valiosos al respecto. Sarmiento de Gamboa (1988: 95) afirma que Pachacuti Inca Yupanqui «hizo grandes y suntuosos sacrificios a cada cuerpo de inca al cabo de la representación de sus hechos y vida». El jesuita anónimo (1968 [1594]: 175) dice: «Había grandes bailes y danzas, grandes representaciones de batallas, de comedias, tragedias y otras cosas semejantes». Por su parte, Cabello de Valboa (1951 [1586], 3.^a parte, capítulo 23: 383), hablando de Huayna Capac, afirma que «se comenzo a celebrar su triumpho representando tan al natural quanto el arte permite la guerra y recuentros que se auian tenido con los rebeldes Caranguis». Pero el más explícito es Garcilaso de la Vega, quien en sus *Comentarios reales* escribe:

No les faltó habilidad a los *amautas* (que eran los filósofos) para componer comedias y tragedias que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la corte. Los representantes no eran viles sino Incas y gente noble, hijos de *curacas* —y los mismos *curacas*— y capitanes, hasta los maeses de campo, para que los autos de las tragedias se representasen al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Los representantes, luego que se acababa la comedia, se sentaban en

sus lugares conforme a su calidad y oficios. No hacían entremeses deshonestos, viles y bajos: todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. A los que se aventajaban en la gracia del representar les daban joyas y favores de mucha estima. (Garcilaso de la Vega 1991 [1609]: libro 2, capítulo 27: 130)

LA EXTIRPACIÓN DE IDOLATRÍAS

La conquista del imperio incaico no solo tuvo grandes implicaciones económicas sino también un profundo sentido religioso. De acuerdo con la ideología de la época, resultaba necesario combatir todo aquello que era considerado pagano y contrario a la fe cristiana. Se llegó a creer que la religión de los naturales estaba al servicio del demonio. Consecuentemente, las fiestas que se realizaban en homenaje a los ídolos, los bailes y los ritos constituían, en última instancia, alabanzas al demonio. Entonces, era una obligación combatir la idolatría. El proceso que se implementó se conoce como extirpación de idolatrías.

En una primera etapa, la extirpación de idolatrías se realizó de una manera drástica. Se procedió a someter a los indios a crueles tormentos para conseguir información acerca de quiénes eran los sacerdotes y dónde se encontraban los ídolos. Luego, se apresaba al sacerdote, se realizaba la recolección de los ídolos, de los instrumentos musicales, de toda la indumentaria y demás elementos que se usaban en las ceremonias religiosas. Finalmente, se procedía a quemar en público todo lo recolectado y a castigar con azote al sacerdote. El padre Pablo José de Arriaga cuenta que en la misma plaza principal de Lima, capital del Perú, se hizo un acto público:

[...] convocando para él todos los indios de cuatro leguas alderredor. Hiciéronse dos tablados, con pasadizo del uno al otro. El uno de terraplano y en él mucha leña, donde iban pasando los ídolos y todos los ornamentos y se arrojaban en la leña. Donde también estaba amarrado a un palo un indio llamado Hernando Paucar, grande maestro de idolatría y quehablaba con el demonio, natural de San Pedro de Mama, a quien en todos sus contornos tenían los indios en mucha veneración. Y después de haber predicado a este acto el dicho doctor Ávila en la lengua general de los indios, estando el señor Virrey asomado a su ventana, de donde se veía y oía todo, se publicó la sentencia y azotaron al dicho indio y se pegó fuego a la leña donde estaban los ídolos. (Arriaga 1968 [1621]: 196)

Dicho acto público —que, como vemos, se realizó en la Plaza Mayor de Lima, en presencia del mismo Virrey— se repitió en cientos de pueblos del Perú en un cruel y duro proceso de extirpación de idolatrías.

Para ello se elaboraron normas de procedimiento para realizar las visitas; se capacitaba a los visitantes acerca de lo que deberían hacer al llegar a un pueblo; cómo deberían comenzar su visita, cómo deberían ubicar a los llamados hechiceros, cómo examinarlos siguiendo al pie de la letra el edicto contra la idolatría. Por último, los extirpadores debían dejar disposiciones escritas o constituciones como remedio para la extirpación de idolatrías.

Sin embargo, este método no tuvo los resultados esperados. A escondidas, secretamente, los naturales habrían continuado con sus prácticas religiosas manteniendo siempre vivas sus creencias. Peor aún: en determinado momento comenzaron a sostener con mucha fuerza que los incas resucitarían para destruir a los españoles y volver a gobernarlos.

Numerosos hechos permiten afirmar que se produjo un segundo momento, más eficiente, en el proceso de extirpación de idolatrías. Se comprendió que el hecho idólatrico tenía dos aspectos: el ídolo y el rito; este último formado por la ceremonia, la fiesta, los bailes, los cantos con acompañamiento de instrumentos musicales y el uso de determinada indumentaria. El mejor método consistió en sustituir al ídolo por una imagen cristiana, pero dejando el proceso ritual. Por eso, no existe pueblo en el Perú que no tenga una imagen cristiana como patrón o patrona del pueblo, y en muchos de ellos la fiesta en su homenaje se realiza ofreciéndoles danzas y, más aún, con ceremonias en las que se conservan muchos elementos del rito pagano y que incluyen hasta el sacrificio de animales.

Pongamos un ejemplo, acaso el más significativo: la fiesta en homenaje al patrón Santiago. Los extirpadores de idolatrías descubrieron que Santiago, el santo de Compostela que hizo tantos milagros a los soldados españoles combatiendo él mismo con su espada flamígera, tenía similares facultades que el Huamani, dios inca que vivía en las alturas de las montañas: dios del trueno y del rayo, el que manda las lluvias y protege a los pastores, el que hace reverdecer los campos y permite la reproducción del ganado. Se sustituyó entonces al ídolo del Huamani por la imagen de Santiago. Por eso, en numerosos pueblos del Perú se rinde homenaje a Taita Shanti, como se lo llama, y se realiza en su honor una ceremonia evidentemente pagana con hojas de coca, harina, flores y sangre, porque es el tiempo de marcar los animales cortando las colas de las hembras y recogiendo la sangre en conchas de mar sin dejar caer una sola gota al suelo y ofreciéndola al patrón Santiago. En otros pueblos, ambos —Taita Shanti y Taita Huamani— presiden la fiesta y, en las comunidades apartadas, aquellas que se ubican en las punas más altas, se realiza la misma fiesta pero solo en homenaje al ídolo del Huamani y no al patrón Santiago.

Este proceso de sustitución se ha dado también en numerosas danzas; por ejemplo, en aquella que se ejecuta con ocasión de la cosecha. El padre Arriaga

(1968 [1621]: 205) dice que, cuando recogían las sementeras, los indios bailaban la *ayrigua*. Los españoles trajeron al Perú una danza que aún se sigue ejecutando con ocasión de la cosecha del trigo y que se llama *jija*. En la región de Cataluña, España, esta misma danza se llama *jiga* y se baila también durante la cosecha.

Numerosas danzas folclóricas que se ejecutan actualmente en el Perú y que son consideradas indígenas son, en verdad, de origen español. Asimismo, la indumentaria, el vestido de las mujeres, el sombrero, el poncho y el pantalón de los indios son de origen español.

También puede citarse el caso de los templos. Un gran número de ellos fueron totalmente destruidos. Pero la fuerza religiosa de los indios hacía que siguieran asistiendo al lugar donde estuvo ubicado el templo a realizar sus ceremonias religiosas. Se optó entonces por construir una iglesia en el lugar donde estuvo el templo incaico, y en muchos casos se construyó el templo cristiano sobre las ruinas del incaico. El ejemplo más sobresaliente es el Coricancha en el Cuzco: sobre el templo incaico se construyó la iglesia y convento de Santo Domingo. Y así, podemos citar muchos otros templos en el Perú.

En el caso de las obras dramáticas que, como hemos dicho, tuvieron mucha importancia en la vida del Imperio, obviamente hubo también un proceso de sustitución, y para ello se tuvo que escribir otras obras. Muchas de estas recogieron temas incaicos y fueron escritas totalmente en quechua, otras en castellano y otras en quechua y castellano. El ejemplo más destacado de estas obras sería el *Ollantay*, obra escrita enteramente en quechua, con tema incaico pero con elementos y estructura del drama español de su época. Otras obras recogieron temas incaicos, como *La conquista de Méjico* o *Moros y cristianos*, cuyos manuscritos no hemos encontrado, y que aún se siguen representando en los pueblos del Perú.

Uno de los temas de enorme importancia para los descendientes del Imperio fue, sin duda, el de la prisión y muerte del inca Atahualpa, hecho histórico trascendentalmente trágico para la vida del Imperio.

LOS DRAMAS SOBRE LA CAÍDA DEL IMPERIO INCAICO

La primera referencia que se tiene acerca de las obras dramáticas coloniales con el tema de la prisión y muerte del inca Atahualpa es la de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, quien en su *Historia de la villa imperial de Potosí*, redactada sobre la base de las crónicas del siglo XVI, describe las fiestas celebradas en Potosí en 1555. En ella afirma que en tal ocasión fueron representadas ocho comedias, una de ellas acerca de la ruina del Imperio incaico (Arzáns 1965 [1735], t.º 1: 98).

Jesús Lara, quien recogió y publicó en 1957 el texto de un drama de tema idéntico, concluye que se trata de una versión reciente de la pieza mencionada por Bartolomé Arzáns. En efecto, dicho drama está compuesto en un quechua marcado por rasgos arcaicos, y su estructura recuerda los testimonios que poseemos sobre el teatro andino precolombino (Lara 1957: 31-35 y 49-59).

En su *Gramática quechua*, José Dionisio Anchorena (1874: 140) refiere que se han escrito en esa lengua algunos dramas que suelen representarse en público con ocasión de las fiestas de Corpus Christi y la Invención de la Cruz. Entre ellos, menciona *La muerte de Atahualpa*.

La representación dramática de la prisión y muerte del último Inca se ha realizado desde tiempos muy antiguos, no solo en numerosos pueblos que hoy forman parte del Perú, sino también en los que integran los otros países que constituyeron el imperio del Tawantisuyu. Hay valiosas referencias acerca de que, en muchos pueblos de Bolivia, se realizan esas representaciones dramáticas. Tal es el caso referido por Mario Unzueta (1945) quien, en el capítulo «La fiesta del Señor de Kanata» de su novela titulada *Valle*, describe la fiesta del Espíritu Santo que se realiza en Toco entre el 1 y el 3 de junio. En aquella ocasión se ejecuta en la plaza principal una danza que se refiere a la prisión y muerte de Atahualpa.

Por su parte, Clemente Hernando Balmori publicó en Tucumán, en 1955, un drama indígena bilingüe quechua-castellano recogido en Oruro en 1942.

En el Perú de hoy, se siguen representando en numerosos pueblos, con ocasión de sus fiestas tradicionales, dramas cuyo argumento recoge el trágico acontecimiento de la prisión y muerte del último inca.¹ Los textos que se usan para la representación dramática tienen diferente estructura. Hay textos escritos íntegramente en quechua, otros totalmente en castellano y los hay también escritos en quechua y castellano. Están compuestos por lo general en prosa, pero algunos de ellos son parcial o totalmente versificados. En otros pueblos no se usa ningún texto escrito; allí, solo la tradición oral sirve de base para la representación escénica. En estos casos, los actores improvisan los diálogos; y, como ocurre en el *Apu Inca* de Sapallanga (Huancayo), que suele representarse con ocasión de las fiestas patronales en homenaje a la Virgen de Cocharcas el día 8 de setiembre, la representación adquiere niveles de extraordinaria belleza, por cuanto se trata de una danza teatral de carácter popular.

1. Una lista de los dramas escenificados en el centro norte del Perú (departamentos de Áncash y La Libertad, más el norte de Lima) figura en el anexo.

El presente trabajo incide sobre dos dramas que hemos encontrado en dos pueblos distintos y que deben de haber sido escritos por autores también diferentes. Aunque el tema es el mismo, la prisión y muerte del inca Atahualpa, los argumentos no lo son.

La importancia del hallazgo reside en que ambos textos son manuscritos de autor anónimo y están redactados en quechua y en castellano. Uno tiene el título de *Rey Inca* y se conserva en el pueblo de Llapo, provincia de Pallasca, departamento de Áncash. El otro lleva por título *Inca rogoy (Inca degollado)* y se preserva en el pueblo de Pomabamba, capital de la provincia del mismo nombre, en el mismo departamento de Áncash.

EL REY INCA

El día 22 de noviembre de todos los años, en el gran escenario de la Plaza de Armas del distrito de Llapo, se realiza la representación del drama quechua-castellano de la prisión y muerte del inca Atahualpa. Fue el doctor Teodoro Meneses, profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Lima, quien dio la primera información respecto de este drama. En el Primer Congreso de Peruanistas, realizado en Lima en 1951, Meneses presentó su trabajo «Revelación de un texto del drama quechua intitulado: La muerte de Atahualpa». En 1987 publicó la edición crítica de dicho drama con el título *La muerte de Atahualpa, drama quechua de autor anónimo*, donde manifiesta que:

[...] la copia que poseemos actualmente, es contemporánea, y obra en nuestro poder desde el año 1943, año en que la obtuvimos casualmente y con excepcional fortuna. Es una copia mecanografiada en trece páginas de papel ordinario usual en el despacho comercial, tamaño oficio, escrita en líneas ceñidas sin espacios. (Meneses 1987: 4-5)

Meneses agrega que la referida copia mecanografiada la había mandado sacar en 1943 el señor Juvenal Romero, copiando un manuscrito de 1932. Respecto de este, Meneses afirma que tuvo la suerte de «ver(lo) una sola vez», y solicitaba que alguien lo encontrase. Nosotros hemos realizado tal búsqueda y hemos hallado otro manuscrito fechado el mismo año 1932, y concluimos que ambos han sido copiados de un patrón más antiguo.

Hemos establecido que don Eugenio Almendras, natural del pueblo de Llapo, fue por muchos años el preservador y director de la representación del drama llamado *Rey Inca* o *Juego del Inca*. Para su importante trabajo manejaba un manuscrito

que ahora puede establecerse fue copiado de otro manuscrito mucho más antiguo. Don Eugenio Almendras le habría prestado su manuscrito a su hijo Pedro para que lo trajera a Lima, donde este sacó, como queda dicho, su propio manuscrito en 1932. De este manuscrito, en 1943 don Juvenal Romero obtuvo copia mecanografiada, la que entregó a Meneses. Por otra parte, del mismo manuscrito de don Eugenio Almendras, en el mes de mayo del mismo año 1932, don Rodrigo Cribillero sacó su manuscrito en el pueblo de Llapo. Con esta copia, Cribillero ha dirigido la escenificación del drama en su pueblo de Llapo. Don Antonio Almendras fue su maestro y le enseñó las técnicas de la dirección escénica y todo el proceso del montaje de la obra. Cuando Almendras, cargado de años ya, no pudo seguir dirigiendo la obra, Cribillero, que había sido por muchos años su ayudante, lo sustituyó plenamente. A su vez, andando los años y cuando Cribillero, en 1993, ya no podía seguir dirigiendo la escenificación del drama, fue sustituido por don Leoncio Camacho, quien trabajó muchos años como su ayudante y ha obtenido a su vez su copia manuscrita, la que maneja en su trabajo de director.

En la primera página del manuscrito de Cribillero de 1932 se lee: «El Libro del Juego del Rey Inca. Llapo a mayo 15 de 1932. Rodrigo Cribillero una rúbrica, Marcos Cribillero otra rúbrica».

Todo el cuaderno que contiene el drama consta de 52 páginas manuscritas. En la última página aparece escrita nuevamente la misma fecha 15 de mayo de 1932, el sello de la Gobernación del distrito de Llapo y la firma y rúbrica de don Antonio R. Ágreda, quien se desempeñó en aquel año como gobernador.

Don Rodrigo Cribillero ha sido el preservador y director de la puesta en escena del drama hasta 1994, cuando fue sustituido para tan importante labor por don Leoncio Camacho, quien para realizar su trabajo ha obtenido una copia del texto de Cribillero.

Es indudable que Eugenio Almendras obtuvo su «libro» copiando un texto mucho más antiguo. Esto nos permite sostener que los manuscritos se habrían sucedido a lo largo de los años desde cuando el drama fue escrito. Cuántas copias se han sacado desde entonces, es imposible saberlo. Lo que sí puede establecerse es que cada nueva copia del manuscrito se ha hecho con una frecuencia promedio de cincuenta a sesenta años, tiempo en el que habría trabajado cada nuevo director.

Pero al obtener cada nueva copia se han producido alteraciones, muchas de ellas de notable consideración, sobre todo en el texto quechua, debido a que en el pueblo de Llapo no se habla ese idioma. La escritura de los parlamentos en quechua se ha realizado copiando los posibles sonidos de las palabras generalmente mal pronunciadas. Por esta misma razón los «papelistas» o actores que interpretan los personajes incaicos solamente memorizan los parlamentos en

quechua y los recitan sin saber muchas veces lo que dicen, aunque por información histórica comprenden el argumento.

EL INCA ROGOY

En Pomabamba, Áncash, con ocasión de las fiestas tradicionales en homenaje al patrón san Juan Bautista, se realiza cada 26 de junio, en la Plaza de Armas, la representación popular del *Inca rogoy* (*Inca degollado*), drama que escenifica la prisión y muerte de Atahualpa. La representación se basa en un manuscrito en quechua y castellano cuya copia hemos obtenido.

Pomabamba es capital de la provincia de su nombre. Está ubicada a 2.948 metros sobre el nivel del mar, en la que fue en la época incaica la gran nación de los conchucos. En Pomabamba el noventa por ciento de la población habla quechua, especialmente la población rural que vive en las estancias.

Se ha logrado establecer que el manuscrito del *Inca rogoy* más antiguo del que se tiene noticia en Pomabamba habría sido llevado, según informan numerosas personas, desde Lima por don Juan Ruperto Vergaray Chuquimango en 1904.

Antes de aquella fecha, Juan Ruperto Vergaray Chuquimango, natural de Pomabamba, se desempeñaba como gendarme y prestaba servicio militar en Lima. En tales circunstancias habría asistido, invitado por un compañero de armas, a una representación de la prisión y muerte del inca Atahualpa que los paisanos ayacuchanos de este último realizaron en Lima. Vergaray Chuquimango quedó tan impresionado con la representación del drama que logró obtener una copia del manuscrito, con la finalidad de realizar la representación en su pueblo de Pomabamba.

En efecto, en 1904 llegó a Pomabamba y preparó la representación del drama para escenificarlo con ocasión de celebrarse las fiestas patronales en homenaje a San Juan Bautista, patrón del pueblo. Así, el 26 de junio de 1904, Vergaray Chuquimango dirigió la primera representación del drama en Pomabamba. Contó con la colaboración de sus amigos Andrés Ambrosio Retuerto y Agustín Meza, quienes comprometieron a otros amigos, todos ellos del barrio de Cañarí.

La representación del drama tuvo tanto éxito que desde entonces se la conoce popularmente como *Inca rogoy*, que en castellano significa 'el inca degollado', toda vez que la representación culmina con la degollación del monarca. Desde entonces el drama fue escenificado todos los años, siempre bajo la dirección de don Juan Ruperto Vergaray Chuquimango.

El antiguo manuscrito de 1904 de don Juan Ruperto Vergaray Chuquimango se ha perdido definitivamente. Los informantes dicen que posiblemente se

quemó en 1935 cuando se incendió la casa de don Juan Ruperto. Pero con mucha suerte se ha comprobado que de dicho antiguo manuscrito se sacaron por lo menos dos copias. Una por don Andrés Ambrosio Retuerto, quien lo copió el 4 de mayo de 1933, y que conserva su sobrino don Juan Vergaray Retuerto, la persona que todos los años desempeña el papel del inca Atahualpa. La otra copia se encuentra en poder de don Godofredo Terry, quien afirma que se la entregó el propio don Juan Ruperto Vergaray Chuquimango, en razón de que él, Godofredo Terry, representó por muchos años el papel de Francisco Pizarro actuando bajo la dirección del mismo don Juan Ruperto.

Es necesario indicar que, luego de fotocopiar los dos manuscritos, comprobamos que son iguales, lo que prueba que han sido copiados del mismo patrón, pero difieren solamente en la parte en la que se escenifica la degollación del Inca. En el manuscrito que sacó don Andrés Ambrosio Retuerto en 1935 se han suprimido tres parlamentos, y la frase «Cortan el cuello» ha sido sustituida por «después de fusilado el Inca».

Don Juan Vergaray Retuerto es quien conserva el manuscrito que su tío don Andrés Ambrosio Retuerto copió en 1933 del antiguo manuscrito de 1904. Vergaray afirma que, en la representación, siempre se degolló al Inca. Él considera que, al realizar su copia, su tío suprimió los parlamentos e introdujo el cambio de degollación por fusilamiento, posiblemente porque pretendió conferir un toque novedoso a dicho pasaje del drama. Pero insiste en que desde que se inició la representación del drama en 1904, siempre se degolló al Inca y jamás se le fusiló.²

Así se mantiene actualmente en Pomabamba: no solo se degüella al Inca, sino que, además, en el momento supremo en que «se le corta el cuello al Inca», se arroja pintura roja sobre el público que se encuentra cerca, para dar a entender que se trata de la sangre que brota del cuello del Inca degollado.

En conclusión, gracias a la fortuna, nosotros hemos logrado obtener fotocopia de los dos textos: del que perteneció a don Andrés Ambrosio Retuerto y conserva su sobrino Juan Vergaray Retuerto, y del que se encuentra en poder de don Godofredo Terry.

Es necesario aclarar que fue don Andrés Ambrosio Retuerto quien obtuvo copia del antiguo manuscrito que el viejo don Juan Ruperto Vergaray Chuquimango llevó en 1904 a Pomabamba. Al efecto, en dicho manuscrito aparece de

2. Un dibujo de Guaman Poma de Ayala (1936 [1615]: 390) atestigua la antigüedad de la creencia en la degollación del inca Atahualpa, contraria a la realidad histórica. En la página que sigue a la del dibujo se lee el texto: «Atahualpa Inca fue degollado y sentenciado y le mandó cortar la cabeza don Francisco Pizarro».

manera repetida, en el margen y al pie de algunas páginas, su firma y rúbrica: «Andrés Ambrosio Retuerto».

En lo que respecta a la copia que conserva don Godofredo Terry, que él afirma se la entregó el propio don Juan Ruperto Vergaray Chuquimango, las primeras cuatro páginas son manuscritas, las seis siguientes a máquina de escribir y las dos últimas nuevamente manuscritas. Es importante destacar que, al pasar el texto de manuscrito a mecanografiado y luego de mecanografiado a manuscrito, no falta una sola letra. El señor Terry no sabe explicar este hecho, y dice no acordarse cuándo se hubo mecanografiado parte del texto, ya que han pasado muchos años.

Lo que sí merece ser resaltado es que don Godofredo Terry se sabe de memoria todo el drama. Afirma que, al desempeñar por muchos años el papel de Francisco Pizarro ensayando junto con los otros personajes y en muchas oportunidades dirigiendo la escenificación del drama, terminó aprendiéndose de memoria todo el texto. Don Godofredo Terry afirma también que en Pomabamba, al escenificarse el drama, siempre se degolló al Inca y jamás se le fusiló.

Está probado que los parlamentos en quechua del manuscrito no corresponden al quechua que se habla en Pomabamba. Se trata, posiblemente, de otra variedad del quechua o de un quechua arcaico. Por ello, en Pomabamba, donde el noventa por ciento de pobladores hablan el quechua de la zona, no lo comprenden totalmente. Los actores que encarnan a los personajes indígenas del drama memorizan los parlamentos y en determinado momento usan el quechua que hablan.

El quechua en que están escritos los parlamentos posiblemente corresponda a un quechua arcaico que se hablaba en la zona de Ayacucho, lo que probaría que se trata de una obra escrita en la Colonia. Con el apoyo de quechuahablantes ayacuchanos, hemos logrado traducir dichos parlamentos.

CONCLUSIONES

1. En el imperio Incaico se desarrolló el teatro, y las representaciones se realizaban al aire libre y en las plazas públicas.
2. En el proceso de extirpación de idolatrías, durante la Colonia, hubo dos etapas, la de destrucción y la de sustitución. En la etapa de sustitución posiblemente se escribieron dramas para reemplazar a los dramas incaicos. Los temas fueron a veces incaicos, a veces no.
3. Numerosos dramas recogieron el tema de la prisión y muerte del inca Atahualpa. Los manuscritos de algunos de ellos se han preservado mediante el

- procedimiento de copiado periódico. Otros se han perdido. En numerosos pueblos la representación se hace mediante la tradición oral.
4. Hemos encontrado dos antiguos manuscritos que recogen el tema de la prisión y muerte de Atahualpa. Uno con el título de *Rey inca*, en el pueblo de Llapo, provincia de Pallasca, departamento de Áncash; el otro con el título de *Inca rogoy* en el pueblo de Pomabamba, provincia del mismo nombre, también en el departamento de Áncash.
 5. Ambos dramas se representan en homenaje a los santos patronos de sus respectivos pueblos: la Virgen de Copa Cabana en el pueblo de Llapo, y San Juan Bautista en el pueblo de Pomabamba.
 6. Ambos dramas están escritos en quechua y castellano. El quechua es arcaico. Esto probaría su origen colonial.
 7. Para la representación del *Rey inca* en Llapo se tiene señalado un día especial (el 22 de noviembre), y es la única actividad festiva. La representación del *Inca rogoy* se realiza el 26 de junio, día central de la fiesta; por la mañana se lleva a cabo la procesión de San Juan Bautista y por la tarde la escenificación del *Inca rogoy*.
 8. El *Rey inca* y el *Inca rogoy* son piezas anónimas. Son obras de teatro diferentes que recogen el mismo tema pero difieren en el argumento y algunos personajes.
 9. En ambos dramas, Pizarro y sus soldados exigen que el Inca se declare vasallo del rey de España, pague tributos y adopte la religión cristiana.
 10. En los dos dramas, a pesar de que el Inca se niega firmemente a dejar de creer en el Inti o Sol como su padre y en Quilla o la Luna como su madre, termina solicitando el bautismo cristiano y entona cánticos en honor al Dios cristiano.

ANEXO. LOS DRAMAS PERUANOS SOBRE EL TEMA DE LA PRISIÓN Y MUERTE DEL INCA ATAHUALPA³

1. «Predimientio y degollación del Inca»

Se representa en Llamellín, provincia de Antonio Raimondi, departamento de Áncash, con ocasión de las tradicionales fiestas en homenaje a la Virgen de la Inmaculada Concepción cada 8 de diciembre. Existe un cuaderno que pertenece a don Lucio Tarazona, fechado en 1895, y que posiblemente sea copia de otro fechado en 1860. Don Lucio Tarazona es quien se dedica a «ensayar» el drama para su representación el 8 de diciembre. El drama está escrito en quechua y castellano.

2. «Los ingas»

El texto de este drama, fechado en 1890, se encuentra en la iglesia del distrito de Chillia, provincia de Pataz, departamento de La Libertad. Se representa en dicho pueblo con ocasión de la fiesta en homenaje a su patrona, la Virgen del Rosario, el día 8 de octubre de todos los años. El texto está escrito en verso totalmente en castellano.

3. «Los incaicos»

El texto pertenece a la señora María Vargas del pueblo de Parcoy, provincia de Pataz, departamento de La Libertad. Ella es la «ensayadora»: está encargada de ensayar a los actores que representan el drama. El texto está escrito totalmente en verso y en idioma castellano.

4. «Relaciones para vasallos»

El texto se conserva en Tongos, provincia de Chancay, departamento de Lima. Se representa con ocasión de la fiesta en homenaje al patrón San Pedro cada 29 de junio. El texto está escrito en quechua y castellano.

5. «Relaciones para vasallos»

El texto se conserva en Checras, provincia de Chancay, departamento de Lima. Es similar al de Tongos, pero le faltan algunas páginas.

6. «El drama de Atahualpa»

El texto se conserva en los pueblos de las provincias de Oyón y Cajatambo, en los que se presenta con ocasión de sus fiestas tradicionales. Está escrito en quechua y

3. Los datos que constituyen este anexo figuran en VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985.

castellano, pero se advierten variaciones a veces acentuadas de pueblo a pueblo. De pueblo a pueblo también varía el título del drama.

6.1. Manás: «El drama de Atahualpa»

Se representa el 2 de febrero con ocasión de las fiestas en homenaje a la Virgen de la Candelaria.

6.2. Mallay: «Prisión y muerte de Atahualpa»

Se representa en el mes de mayo con ocasión de la fiesta en homenaje al Señor de la Ascensión.

6.3. Navan: «El drama de Atahualpa»

Se presenta el 29 de junio con ocasión de las fiestas en homenaje a los santos patronos San Pedro y San Pablo.

6.4. Andajes: «El drama de Atahualpa»

Se presenta en Andajes con ocasión de las fiestas patronales en homenaje al patrón Santiago el 25 de julio.

6.5. Cajatambo: «El Inca»

Se presenta con ocasión de las fiestas patronales en homenaje a la Virgen Santa María Magdalena, patrona de Cajatambo, el día 26 de julio.

6.6. Pachangara: «El Inca»

Se presenta el 27 de julio como homenaje a la patrona del pueblo Santa María Magdalena al celebrarse sus fiestas tradicionales.

6.7. Nava: «La muerte del Inca»

Se representa con ocasión de las fiestas en homenaje al patrón Santo Domingo el 4 de agosto.

6.8. Huancapón: «La tragedia de Atahualpa»

Se representa el 6 de agosto con ocasión de las fiestas tradicionales en homenaje al patrón San Salvador.

6.9. Oyón: «La tragedia de Atahualpa»

Se presenta el 15 de agosto con ocasión de las fiestas patronales en homenaje a la Virgen de la Asunción.

6.10. Utcas: «El drama de Atahualpa»

Se presenta el 15 de agosto en homenaje a la patrona del pueblo, la Virgen de la Asunción, con ocasión de sus fiestas tradicionales.

6.11. Copa: «La captura de Atahualpa»

Se representa el 29 de setiembre con ocasión de las fiestas patronales en homenaje al patrón San Jerónimo.

6.12. Gorgor: «La tragedia de Atahualpa»

Se representa con ocasión de las fiestas en homenaje a la sagrada imagen de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCHORENA, José Dionisio

1874 *Gramática quechua ó del idioma del imperio de los Incas*. Lima: Imprenta del Estado.

ARRIAGA, Pablo José de

1968 [1621] «Extirpación de la idolatría del Pirú». En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Edición y estudio preliminar de Francisco Esteve Barba. Madrid: Atlas (Colección «Biblioteca de Autores Españoles», 209), pp. 191-277.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé

1965 [1735] *Historia de la villa imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence: Brown University Press. 3 tomos.

BALMORI, Clemente Hernando

1955 *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras.

CABELLO DE VALBOA, Miguel

1951 [1586] *Miscelánea antártica. Una historia del Perú antiguo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Facultad de Letras/Instituto de Etnología.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1991 [1609] *Comentarios reales de los incas*. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. México: Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia).

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1936 [1615] *Nueva corónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*. Edición facsimilar de Paul Rivet. París: Université de Paris, Institut d'Ethnologie (Colección «Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie», 23).

[JESUITA ANÓNIMO]

1968 [1594] «Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú». En *Crónica peruanas de interés indígena*. Edición y estudio preliminar de Francisco Esteve Barba. Madrid: Atlas (Colección «Biblioteca de Autores Españoles», 209), pp. 151-189.

LARA, Jesús (ed.)

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

MENESES MORALES, Teodoro (ed.)

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

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro

1988 *Historia de los incas*. Madrid: Miraguano Ediciones/Ediciones Polifemo (Colección «Biblioteca de Viajeros Hispánicos», 4).

VI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA

1985 *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega-Facultad de Ciencias Sociales.

UNZUETA, Mario

1945 *Valle*. Cochabamba: La Época.

El interés del hallazgo de tres nuevos textos del drama del inca Atahualpa desde una perspectiva comparativa

JEAN-PHILIPPE HUSSON

LA NECESIDAD DE UN ESTUDIO COMPARATIVO

Mientras cumplíamos nuestra tarea de revisión de las ponencias del simposio de Varsovia sobre las literaturas amerindias, nos llamó especialmente la atención la contribución de Darío Chávez de Paz por referirse a un tema al que habíamos dedicado una parte esencial de nuestras investigaciones: el de las obras teatrales que constituyen lo que llamamos el ciclo dramático de la prisión y muerte del inca Atahualpa. En particular, en la medida en que el más sustancial de nuestros trabajos sobre dicho tema —una tesis de doctorado de estado (Husson 1997)— era fundamentalmente un análisis comparativo de las versiones disponibles del drama del Inca, espontáneamente vimos en el hallazgo del referido investigador peruano la posibilidad de profundizar nuestro estudio anterior, ampliando el corpus textual en el que estaba basado. Pues bien: el interés que sobre este punto preciso poseen los textos recién exhumados nos pareció justificar una nueva contribución, distinta aunque complementaria, de la que en las páginas precedentes presenta el autor del descubrimiento.

Son tres los textos de la prisión y muerte del Inca recogidos por Darío Chávez. En este conjunto no hallamos ninguna obra teatral que sea propiamente desconocida. Uno de los dramas es una variante de la versión de Llapo, ya publicada por Teodoro Meneses (1987), aunque este último no logró identificar la localidad en la que acontecía la escenificación y se limitó a ubicarla en la provincia de Pallasca, en el extremo norte del departamento de Áncash. En cuanto a los otros dos textos, son oriundos del mismo departamento, más precisamente de la

aglomeración de Pomabamba, cuya versión de la muerte de Atahualpa fue recogida y luego publicada por Wilfredo Kapsoli (1985). Además, las tres variantes de Pomabamba ahora disponibles presentan afinidades manifiestas, que se traducen en la mayor parte del drama por una cuasi identidad textual con la versión de Llamellín (localidad también situada en el departamento de Áncash), transcrita por el arqueólogo Rogger Ravines (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 18-39). En estas circunstancias, el lector se preguntará: ¿en qué reside el interés del hallazgo de Darío Chávez? Reside, esencialmente, y esto no es poco, en la posibilidad de corregir los textos existentes que son todos defectuosos, aunque en grado variable.

La característica que acabamos de señalar no debe sorprender. Nos equivocáramos imputándola al descuido de los estudiosos que recogieron las versiones de la muerte del Inca: se origina, más bien, en la misma índole de los textos originales, que suelen ser cuadernos manuscritos —«cuaderno de ensayo» es su designación más corriente— utilizados por los actores —actores ocasionales, pues son los moradores del sitio donde se escenifica el drama— para aprender su papel. Sometidos a manipulaciones repetidas durante las semanas que preceden a la representación, estos cuadernos ya no están en condiciones de cumplir su función al cabo de algunos decenios y tienen que ser sustituidos por otros nuevos. La evolución de las versiones —esto es, su divergencia creciente— nace de estas copias periódicas. Hoy día, en el Perú central, dos factores se conjugan para favorecer la intrusión masiva de errores de toda clase, especialmente en los parlamentos en quechua: el hecho de que dicha lengua está perdiendo terreno ante el avance del castellano, y la heterogeneidad dialectal de los textos, donde coexisten rasgos típicos de la variedad local del quechua (perteneciente al conjunto comúnmente designado como quechua 1 o central) y de los dialectos sureños (conjunto quechua 2C), fenómeno este que interpretamos como la huella del origen meridional de la tradición.

Por fortuna, los diferentes textos disponibles no solo no contienen los mismos errores, sino que además atestiguan opciones ortográficas a veces disímiles en extremo. En especial representativas de este caso son la versión de Llamellín y las tres variantes de la de Pomabamba que mencionamos más arriba. De todas las versiones de la muerte del Inca, tanto peruanas como bolivianas, la de Llamellín es la que tiene la ortografía más arcaica, lo que denota la voluntad de fidelidad textual de los copistas que sucesivamente transcribieron el drama. Lamentablemente, el hecho de que uno o algunos de ellos visiblemente no entendieron el sentido de lo que copiaban dio lugar, en vez de a una versión de sumo interés, a un texto literalmente plagado de errores, donde la mayor parte de los pasajes en quechua y una notable proporción de las secuencias en castellano están desfiguradas

hasta resultar incomprensibles. Las tres variantes del drama de Pomabamba presentan características inversas: son mucho más asequibles, pero esta mayor inteligibilidad se debe a una modernización parcial de la grafía que, aparte de adolecer de una grave falta de consistencia ortográfica, despierta a menudo serias dudas acerca de la validez de la identificación por el transcriptor de los morfemas originales. En tales circunstancias, los textos se completan esclareciéndose mutuamente.

A continuación presentamos varios ejemplos de cotejo de secuencias homólogas extraídas de diversas variantes de un mismo drama. Estos casos nos parecen significativos del resultado que se puede esperar de la comparación textual, esto es, la reconstitución de las secuencias primitivas y, aún más, del método requerido para alcanzar dicho objetivo. Pero también nos permitirán observar fenómenos lingüísticos que creemos reveladores del origen de la tradición y de su evolución hasta nuestros días.

Dos motivos nos llevaron a escoger nuestros ejemplos en los tres textos de Pomabamba y el de Llamellín: primero, estas cuatro variantes constituyen el conjunto de mayor dimensión que poseemos; segundo, la extrema disparidad de las opciones ortográficas visibles en la versión de Llamellín, por una parte, y los textos de Pomabamba, por la otra, confieren al cotejo un especial interés.

A este respecto, el texto de Pomabamba menos afectado por el afán modernizador de los copistas es el que Darío Chávez recogió de Juan Vergaray Retuerto. En él, los cambios gráficos consisten esencialmente en la introducción de los signos *sh* para distinguir la fricativa palatal /š/ de la alveolar /s/. En la variante recogida de Godofredo Terry por el mismo estudioso y en la que publicó Wilfredo Kapsoli, se observa, además, el empleo del signo *k* alternando en forma totalmente aleatoria con *c* o *qu* para notar el fonema posvelar /q/. Estos dos últimos textos son muy similares; el hecho de que un recurso muy parcial —en inicial de la denominación «Wiracocha»— del signo *w* está presente en el segundo y ausente en el primero podría inducirnos a considerar este como la fuente de aquel, pero una comparación más detenida tiende a desmentir tal conclusión.

Por razones prácticas, las secuencias que sometemos a un estudio comparativo se concentran en un fragmento del drama. En lo que a las dos variantes halladas por Darío Chávez respecta, hemos reproducido el texto original manuscrito o mecanografiado a partir de las fotocopias presentes en las monografías que dicho investigador tuvo la amabilidad de comunicarnos.

TRANSCRIPCIÓN DE LAS VARIANTES DEL FRAGMENTO ESCOGIDO PARA EL ANÁLISIS COMPARATIVO

Las cuatro variantes del fragmento escogido para la comparación textual son las que se cita a continuación.

1. Versión de Pomabamba recogida por Wilfredo Kapsoli (1985: 159-160)

Inca	Chaynucaptinga allim Tupamaru, huillay Wiracochata llinta cushicus-pami camachisquishcanta huiyá.
Felipe	Don Hernando, el Inca dice que mucho se alegra y todo sea paz.
Inca	Wiracocha cayta apay don Francisco Pizarrota huillanqui huiyame tucuy camachiscanta allinta cushicushpami payhuan requinacuchac.
Soto	¿Qué me dice el Inca Atahualpa?
Felipe	Dice el Inca Atahualpa que le digáis a don Francisco Pizarro que oyó gustoso todo lo ordenado en la Embajada que le diste y quiere verse con él; desea que sea en breve tiempo.
Soto	Monarca, quedaos con Dios. (Se regresan.)
Inca	Wiracochapacha yachanqui pushashunqui Quisquis, Calcuchimac nam Wiracochanapa ka llanta requiyacuyquina, ama shonquiquicuna man-charincachu... (Cantan las pallas y van al Baño.)
Pizarro	Parece que el bárbaro vive muy confiado, ni el rumor del estruendo señal de nuestra entrada al castillo no ha sido suficiente.
Pedro	Como es tanto la algarada y vocerío de la gente con la novedad de la Embajada, al ver gente nunca visto no pudieron dar campo ni lugar, todos quedaron confusos al susto asombrados, mas, si la vista no me engaña, allá lejos un bulto veo venir, que el aliento parece le ha venido según lo que amenazan.
Pizarro	Por mi orden dad fuego a otra pieza para que el bárbaro Monarca y la multitud de indios acaben de amedrentarse; entretanto prevengamos y don Hernando de Soto apresure el paso para dar la nueva noticia de su visita y Embajada.

2. Versión de Pomabamba recogida por Darío Chávez de Paz (texto en poder de Godofredo Terry)

Inca	Chaynuaptinca allim Tupamaru, huillay Viracochata allinta cushicushpami camachicushcanta huiyá.
------	---

- Felipe Inca Don Hernando el Inca dice que mucho se alegra que todo sea la paz. Viracochata cay apay don Francisco Pizarrota huillanqui huiyamai tucuy camachishcanta allinta cushicushpami payhuan riquinacushac.
- Soto Felipe Que me dice el Inca Atahualpa?
- Felipe Dice el Inca Atahualpa que le digais ha don Francisco Pizarro que oyó gustoso todo lo que en la embajada que le diste y que verse con él desearía en breve tiempo.
- Soto Inca Monarca quedaós con Dios (se regresan)
Viracocha pacha yachanqui pushashunqui, Quisquis, Calcuchimac Viracochacunapa cacllantai tucuyllanta riquiyarcuyquina, ama shuncuiquicuna mancharincachu.
(Cantan las pallas i Van al baño.)
- Pizarro Parece que el bárbaro vive muy confiado, ni el rumor del estruendo señal de nuestra entrada al castillo no ha sido.
- Pedro Como es tanto la algarada y vocerio de la gente con la novedad de la embajada, al ver gente nunca visto, no pudieron dar campo ni lugar todos quedaron confusos al susto asombrados más si la vista no me engaña allá lejos un bulto veo venir, que el aliento parece le han venido según lo que animan.
- Pizarro Por mi orden dad fuego otra pieza para que el bárbaro monarca y la multitud de indios acaben de amedrentarse; entretanto prevengamos y don Hernando de Soto apuresse el paso para dar la nueva noticia de su visita y embajada.

3. Versión de Pomabamba recogida por Darío Chávez de Paz (texto en poder de Juan Vergaray Retuerto)

- Inca Chainao cactinca allim Topamaro, huillai Viracochata a allinta coshichushpame camachishcanta huiya [una y final ha sido borrada].
- Felipe Inca Dn Hernando el inca dice que mucho se alegra, y que todo sea la paz.
- Inca Inca Viracochata caita apai D. Francisco Pizarrota huillanque, huiyamai tocoi camachishcanta, allinta coshichushcame paihuan requinacoshac.
- Felipe Sr. Dn. Hernando de Soto el Inca Atahualpa dice que procigais y a todo lo que sois enviado.
- Soto Dn Francisco Pizarro viene por el Cesar mandado, que Dn. Carlos V. Rey de España, ha mandado por los mas remotos lugares de esta America afamada, circumbalar solo para que a su Rey catolico y legitimo lo reconocas por vasallo suyo contigo no viene a formar guerra,
Dn Carlos Quinto que Dios Gu[ard]e.
- Inca Cutin huillamai Viracocha imanishcanta.
- Felipe Apu Inca nincan D. Carlos Apunce Dn Francisco Pizarrota camachiscan cay llactanchicman shamonanpac can apuyta tocoillancunahuan, paipa

apunta riqinanchicpac imanau cashcanta. Dn. Francisco Pizarro manash canhuan macanacoitacho monan, chaipacme cai Viracochata
 Antes os llama a la paz obligandose a ella con mi llegada en señal de su amistad que él no quiere interrumpir los preceptos que tiene prometido, con la fe del seguro y que todo sea entrada a este campo de nuestro padre Sn. Juan Bautista y en el conseguir que seas cristiano y creas en la fe de Jesucristo y Señor nuestro por medio del santo bautismo y conoscas por unico Rey a

- Soto ¿Y que me dice el Inca ?
 Felipe Dice el Inca atahualpa que le degais a Dn. Francisco Pizarro que oyo gustoso todo lo que ordena en la embajada que le diste, y que verse con el desea que sera en breve tiempo.
- Soto Quedaos con Dios.
 (Se regresan.)
- Inca Viracocha pucha yachanque poshashonque, Quisquis Calcuchiman nam Viracocha[añadido: na]pa cacllanta tocoillanta, riquiyarcoina ama shoncoiquecona mancharincacho.
 (Cantan las pallas.)
 (I ban al baño.)
- Pizarro Parece que el bárbaro vive muy confiado, ni el rumor del estruendo señal de nuestra entrada al castillo no ha ido.
- Pedro Como es tanta la algasara y vocerio de la gente con la novedad de la embajada y al ver gente nunca visto, no pudieron dar campo ni lugar, todos quedaron confusion con el susto asombrador. Mas si la vista no mi angaña alla lejos un bulto veo venir, que al aliento parece le ha ido segun lo que caminan.
- Pizarro Por mi orden dad fuego otra pieza, para que el barbaro Monarca y la Multitud indios acaben de amedrentarse, entre tanto prevengamos, y Dn. Hernando de Soto apesure el paso para dar visita y embajada.

4. Versión de Llamellín recogida por Rogger Ravines (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 22-23)

- Ynga Allim ari checaptinca Tupamarro bellaychayta beracuchata.
 Felipe Señor Don Fernando el Ynga Atafalpa dise que mucho se alegra que todo cia pas.
- Ynga Veracuchaman caita apai don Francisco Piazarrota bellanque uyarinimitucuita nimas caiqueta allinta uisicus pampa paiguanca recunacusa ari.
- Soto Felipe que mi dese el Ynga.
 Felipe Señor dese el ynga atafalpa que a don Francisco Pizarro degais que sea eschado gostoso que berse con el desea y sera el corto tiempo.

Soto	Quedad con Dios [base] (Levanta el Inga.)
Ynga	pacha yachachic allin pusasunque (sienta y dese quesques sinchi runa ca- tiquilla)
Todos	Apu Ynga yaya.
Ynga	Ñanam ari bracuchacunapa cacllanta tucuillaiqueguan recunquina ame songueque mancharichungo.
Pallas	Ay guey sango runacuna manaracchipato captinncamca ynga callarcai que, apuy el apuyma Atafalpa.
Pizarro	Parise que el barbaro bibe muy confiado pues que el rumor no a hoyido de nuestra entrada al castillo.
Pedro	Como es tanta largasara y la bozeria de la jente mucha con la nubedad de la embajada el ber jente nunca biste nada puede dar el campo y lugar que todo es confunciones se ocupa de soseso asombrados mas si la bista no me engaña alla a lo lejos venir bio un bolto que se debesa cual biento parise que alle be todo el aliento segun lo que camino.
Pizarro	Entre tanto que nos prebenimos que el barbaro y mumarca de un Cruz acabe de a mi dentrada si con la multitud de los yndios dad fego otra piesa y que Fernando de Soto con el romor que hoyera todo el pasa apresare para dar nueba nuticia de su bista y embajada.

EXAMEN GENERAL

Al comparar las cuatro variantes, tomamos conciencia de la diversidad de los motivos de cambios en la ocasión de la reproducción de un cuaderno. La circunstancia que origina los mayores estragos es sin duda la posición equivocada de una o varias páginas en el cuaderno en el momento de la copia. Así se explica la presencia en el texto 3 de un trozo ajeno a la versión primitiva de la secuencia escogida. El trozo en cuestión empieza y termina con dos parlamentos atribuidos al intérprete Felipe, el cuarto y el sétimo, este último visiblemente inconcluso, y constituye un conjunto de tres páginas erradamente sacadas de una parte anterior del drama. Por si fuera poco, las dos últimas de estas páginas sufrieron una inversión: entre otros indicios, la frase «don Carlos Quinto que Dios guarde» es a todas luces la continuación de «y conozcas por único Rey a».

Una vez eliminados los parlamentos que resultan de una confusión en el orden de las páginas, queda claro que la secuencia escogida integra dos intercambios distintos. El primero es el fin del diálogo que se desarrolla por medio del intérprete Felipe —cuyo extraño apodo de Tupamaru se explica a la lectura de un episodio posterior— entre Atahualpa y el español Hernando de Soto, quien cumple la función de emisario de Pizarro. Tales encuentros preliminares están

presentes en todas las versiones tradicionales de la muerte del Inca. El segundo intercambio está protagonizado por Pizarro y su lugarteniente Pedro. En este último reconocemos al español de origen cretense Pedro de Candia que encabeza a los artilleros de la tropa invasora y cuya intervención en el encuentro de Cajamarca se reveló decisiva. Poniendo de manifiesto la duplicidad de las palabras de paz pronunciadas por Soto, los dos personajes resuelven acentuar el temor que la apariencia de los españoles infundió a los indios por el uso de la artillería. Notamos a este respecto que el autor del drama, o más probablemente el del diálogo de Pizarro y Pedro, no dudó en presentar al primero dando la orden de «dar fuego a otra pieza» cuando ninguna boca de fuego fue puesta en acción anteriormente. En este rasgo, que puede parecer anecdótico, vemos la manifestación de la tendencia general a sugerir simbólicamente las situaciones dramáticas mucho más que describirlas de manera realista. Particularmente sintomáticos de esta tendencia son los parlamentos de los protagonistas españoles, en los que a menudo buscaríamos en vano una significación literal. En realidad, su función es otra: evocar la arrogancia y vanidad de los conquistadores por el lenguaje rimbombante y hueco en el que suelen ser compuestos.

Ya que están establecidos el sentido general del pasaje y la lógica de la progresión de los diálogos, podemos emprender la comparación de las cuatro variantes previa segmentación de ellas en secuencias elementales homólogas. Varios factores deben ser tenidos en cuenta en este cotejo. Uno de ellos, al que hemos aludido más arriba, es la diversidad de las opciones ortográficas de los copistas. Ya notamos en las tres variantes de Pomabamba el empleo de los signos *sh*, *k* o *w* que traduce un conocimiento embrionario de las notaciones recién elaboradas para transcribir las distintas variedades del quechua. Pero también se transparentan en dichos textos tendencias al parecer más individuales. En la versión de Llamellín, por ejemplo, se observa la propensión del copista a recurrir al signo *b* para notar la semivocal /w/ en inicial de palabra. Por su parte, el manuscrito de Pomabamba que Darío Chávez recogió de Juan Vergaray Retuerto manifiesta la preferencia casi sistemática del copista por los signos representativos de vocales castellanas de mayor apertura (*e* y *o*) para transcribir las vocales quechuas /i/ y /u/ respectivamente.

Con todo, la diferencia fundamental es la que opone el texto de Llamellín, resultado de una serie de copias literales aunque defectuosas, y los tres de Pomabamba, que los copistas modificaron conscientemente para incorporarles normas ortográficas ajenas a la versión primitiva. En efecto, esta transformación supone una identificación morfológica que, habida cuenta de las características lingüísticas que el drama heredó de su historia, en particular la coexistencia de rasgos típicos del quechua 1 o central y del quechua 2C o sureño, resulta en gran

parte azarosa. Tal diferencia nos lleva a otorgar a la versión de Llamellín el estatus de texto de referencia. En otros términos, en caso de divergencia entre varias secuencias cotejadas, creemos legítimo plantear que la forma presente en dicha versión, o que puede ser reconstituida a partir de ella, sea la más cercana al enunciado primitivo.

En una perspectiva idéntica, en caso de disparidad entre los tres textos de Pomabamba, privilegiaremos el que fue recogido de Juan Vergaray Retuerto, por ser el que sufrió la transformación ortográfica más leve.

Ahora veamos, por medio de una serie de ejemplos, si los principios que acabamos de exponer se hallan confirmados por la observación práctica. Empezaremos con los casos extraídos de parlamentos en castellano.

ESTUDIO COMPARATIVO DE VARIAS SECUENCIAS EN CASTELLANO

El segundo parlamento de Felipe contiene la traducción de una frase por la que el Inca expresa a Soto la satisfacción que le causa el desarrollo de su embajada y le anuncia que desea entrevistarse en breve con Pizarro. Las variantes de esta frase, traducida por Felipe en estilo indirecto, son las siguientes:

[...] oyó gustoso todo lo ordenado en la Embajada que le diste y quiere verse con él; desea que sea en breve tiempo (Pomabamba/Kapsoli).

[...] oyó gustoso todo lo que en la embajada que le diste y que verse con él desearía en breve tiempo (Pomabamba/Chávez de Paz/Terry).

[...] oyó gustoso todo lo que ordena en la embajada que le diste, y que verse con el desea que sera en breve tiempo (Pomabamba/Chávez de Paz/Vergaray Retuerto).

[...] sea eschado gostoso que berse con el desea y sera el corto tiempo (Llamellín).

Notamos que las palabras «sea eschado gostoso» del texto de Llamellín, que carecen de sentido, corresponden invariablemente en los textos de Pomabamba a la expresión «oyó gustoso», lo que tiende a sugerir que la primera forma resulte de la degradación de «ha escuchado gustoso», de mismo sentido que la segunda y, además, coherente con la presencia de la raíz verbal *uyari-* en la secuencia quechua traducida por Felipe. En esta eventualidad, estaríamos en condiciones de explicar la divergencia que separa los textos de Pomabamba del de Llamellín. Podemos suponer que, en una versión anterior de la que se derivan los tres primeros, la secuencia a la que estamos atendiendo haya empezado a sufrir alteraciones. Incapaz de entender su sentido, un copista superó la dificultad reconstituyendo la versión

castellana a partir del parlamento en quechua del Inca y escogiendo el verbo «oír» sinónimo de «escuchar». Si la realidad fue esta, nuestra elección del texto de Llamellín como texto de referencia recibe una primera confirmación.

Una conclusión idéntica se desprende de la comparación de las cuatro variantes siguientes de una secuencia del primer parlamento de Pizarro:

[...] ni el rumor del estruendo señal de nuestra entrada al castillo no ha sido suficiente (Pomabamba/Kapsoli).

[...] ni el rumor del estruendo señal de nuestra entrada al castillo no ha sido (Pomabamba/Chávez de Paz/Terry).

[...] ni el rumor del estruendo señal de nuestra entrada al castillo no ha ido (Pomabamba/Chávez de Paz/Vergaray Retuerto).

[...] el rumor no a hoyido de nuestra entrada al castillo (Llamellín).

Aunque las dos últimas variantes de Pomabamba difieren por el verbo con el que terminan («no ha sido»/«no ha ido»), ambas carecen de significado. La primera sí posee un sentido, pero gracias a la añadidura de la voz «suficiente» que no tiene equivalente en las otras dos ni en la frase homóloga de Llamellín. En esta, el verbo homólogo de «sido»/«ido» es «hoyido», vale decir, «oído», en perfecta adecuación con el contexto. Tal debe ser, por consiguiente, la versión primigenia.

Por fin, nos proponemos cotejar estas cuatro variantes del inicio del parlamento de Pedro:

Como es tanto la algarada y vocerío de la gente (Pomabamba/Kapsoli).

Como es tanto la algarada y vocerio de la gente (Pomabamba/Chávez de Paz/Terry).

Como es tanta la algasara y vocerio de la gente (Pomabamba/Chávez de Paz/Vergaray Retuerto).

Como es tanta largasara y la bozeria de la jente (Llamellín).

En las dos primeras secuencias de Pomabamba aparece el término «algarada», siendo así que encontramos su homólogo «algasara» (su ortografía correcta es «algazara») en la tercera. Ambas palabras remiten a la idea de tumulto —en sentido propio, la algazara era el grito de guerra de los moros— y, por consiguiente, concuerdan perfectamente con el contexto. Por su parte, la secuencia de Llamellín nos ofrece la variante «largasara» que no pertenece al léxico castellano pero que resulta a todas luces de la deformación de «algasara», lo que identifica este último término como la forma primitiva. Aunque en este caso el texto más cercano

a la versión primigenia es el que Darío Chávez de Paz recogió de Juan Vergaray Retuerto, lo que no puede sorprendernos si nos acordamos de que, entre las variantes de Pomabamba, es la que sufrió la modernización ortográfica menos profunda, el de Llamellín sigue siendo el único capaz de designar, entre las formas en presencia, la que corresponde con la versión original.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PARLAMENTOS EN QUECHUA

Ahora prestemos atención a los parlamentos en quechua. Del primero, que es del Inca, tenemos dos versiones distintas, que corresponden respectivamente a los tres textos de Pomabamba y al de Llamellín. He aquí la primera, reconstituida en una notación ortográfica normalizada:

Chay-naw ka-pti-n-qa alli-m. Tupamaru, willa-y Wiraqucha-ta: «allin-ta kushikushpa-mi kamachi-ku-shqa-n-ta wiya:»

[Está bien si es así. Tupamaru, dile al huiracocha que me alegro de haber oído sus órdenes.]

La característica más notable de esta secuencia es la presencia de varios rasgos típicos del quechua local, perteneciente al conjunto quechua 1 o central, y desconocidos en el quechua 2C o sureño. Esta presencia es visible en el ámbito fonológico (fricativa palatal /ʃ/ que contrasta con la sibilante /s/), pero también morfológico (asimilativo *-naw* o su variante *-nu:*; primera persona actora marcada por un alargamiento vocálico en *wiya:*) y léxico (raíz verbal *wiya-*: «oír»).

El parlamento homólogo de la versión de Llamellín resulta muy diferente: «Allim ari checaptinca Tupamarro bellaychayta beracuchata». La dificultad reside en la elucidación de la palabra <checaptinca>, en la que reconocemos el subordinador *-pti-* empleado cuando las dos acciones verbales tienen actores distintos, el posesivo de tercera persona *-n* y el topicalizador *-qa*. Por una parte, la presencia del primero de estos dos morfemas gramaticales confiere al lexema <checa>, al que va pospuesto un carácter verbal; por la otra, el contexto y la secuencia homóloga de los textos de Pomabamba (*chaynaw kaptinqa*: si es así) impondrían una raíz *chiqa-* («realizar») que sería el equivalente verbal del lexema nominal *chiqa* («la verdad», «la realidad») y que daría a <checaptinca> el sentido siguiente: «sí [esto] es verdad». Pues bien: la índole *a priori* meramente nominal de *chiqa* parece descartar esta solución. Con todo, explorando las fuentes lexicográficas, encontramos algunos indicios de la existencia pasada de una raíz *cheqa-* de carácter verbal. Así, el adjetivo *cheqaq* («verdadero»), cuyo fonema final podría

ser la huella de un antiguo agentivo, morfema verbal; o la forma «checcarcuni», mencionada por Diego González Holguín como equivalente de «checcacharcuni» y que, a diferencia de esta última, implica una raíz verbal (González Holguín 1952 [1608]: 105). En definitiva, proponemos para el parlamento del Inca en el texto de Llamellín la transcripción y traducción siguientes:

Alli-m ari chiqá-pti-n-qa. Tupamaru, willa-y chay-ta wiraqucha-ta
[¡Qué bien si esto es verdad! Tupamaro, dile esto al huiracocha.]

¿Cuál de las dos versiones es la primigenia, si la hay? Para resolver este problema no podemos contar con la traducción al castellano de Felipe («Dn Hernando el inca dice que mucho se alegra, y que todo sea la paz», en el texto que Darío Chávez recogió de Juan Vergaray Retuerto), ya que sus palabras remiten, en realidad, a un parlamento anterior de Soto, el cual afirma que las intenciones del rey Carlos Quinto y de Francisco Pizarro, su representante, son pacíficas.

En tales circunstancias, las únicas indicaciones de que disponemos residen en la pertenencia dialectal de los rasgos fonológicos, morfológicos y léxicos visibles en las dos versiones. La de Pomabamba, según hemos visto, está marcada por una fuerte impronta de la variedad local relacionada con el conjunto quechua 1. Pues bien: no solo la de Llamellín no presenta ningún rasgo que sea propiamente característico del quechua 1 sino además contiene un lexema (*cheqa-*) presente en quechua 2C y desconocido en quechua 1. Esta constatación sugiere que la secuencia de Llamellín refleje un estado anterior a la llegada del drama en la zona donde está escenificado actualmente, mientras que a la de Pomabamba se le impusiera una alteración con el fin de ponerla en conformidad con la variedad dialectal en uso en dicha zona. En este caso, la primera gozaría de una presunción superior de autenticidad.

La misma oposición entre los tres textos de Pomabamba y el de Llamellín resalta del segundo parlamento en quechua, dirigido por el Inca a Felipe. La versión reconstituida a partir de las tres variantes de Pomabamba es la siguiente:

Wiraqucha-ta kay-ta apay. Don Francisco Pizarro-ta willa-nki: wiya:-mi tukuy kamachi-ku-shqa-n-ta, allin-ta kushi-ku-shpa-mi pay-wan riqi-naku-shaq.
[Lleva esto a los Huiracochas. Dile a don Francisco Pizarro que he escuchado todo lo que ha ordenado, y que lo encontraré con mucha alegría.]

La exigencia de coherencia semántica nos llevó a excluir las posibilidades representadas por *wiya-ma-y* («escúchame») y *kushi-ku-shqa-mi* («el hecho de haberme alegrado») y escoger en su lugar *wiya:-mi* («he escuchado») y *kushi-ku-shpa-mi* («alegrándome») respectivamente, opciones estas que corresponden al

texto recogido por Wilfredo Kapsoli. Por su parte, la versión de Llamellín desemboca en la reconstitución siguiente:

Wiraqucha-man kay-ta apa-y. Don Francisco Pizarro-ta willa-nki: uyari-ni-mi tukuy-ta ni-ma-sqa-yki-ta allin-ta kusi-ku-spa pay-wan-qa riku-naku-saq ari.
[Lleva esto a los Huiracochas. Dile a don Francisco Pizarro que he escuchado todo lo que me ha dicho y que me entrevistaré con él con mucha alegría.]

Aunque la última secuencia no está exenta de toda impronta del quechua 1, la presencia de dicho conjunto dialectal es limitada, ya que reside exclusivamente en el morfema de primera persona objeto *-ma-* de *nimasqaykita*. En cambio, encontramos los lexemas verbales *uyari-* («escuchar») y *riku-* («ver»), que son típicos del quechua sureño, cuando los textos de Pomabamba ofrecen respectivamente por equivalentes *wiya-*, de mismo sentido que *uyari-*, y *riqi-* («encontrar»), ambos característicos del quechua central. Otra vez se impone la conclusión de que el texto de Llamellín refleja un estado anterior, y por ende más auténtico, que los de Pomabamba. Tal resultado es coherente con la incomprensible servilidad que se desprende de la frase *wiya:-mi tukuy kamachi-ku-shqa-n-ta* («he escuchado todo lo que [Pizarro] ha ordenado»), pronunciada por el Inca en este último grupo de variantes, cuando la frase homóloga de Llamellín, *uyarinimi tukuyta nimasqaykita* («he escuchado todo lo que [Pizarro] me ha dicho»), resulta en perfecta adecuación con los estatutos respectivos de los protagonistas del drama.

Con todo, los textos de Pomabamba no son inútiles: si solo dispusiéramos del de Llamellín, habría sido imposible reconstituirlo debido a su estado de degradación. Por ejemplo, en ausencia de otra variante, sería imposible ver en la frase «uisicus pampa paiguanca recunacusa ari» la deformación de **cusicuspa paiguanca ricunacusac ari*, a la que, por su parte, las frases homólogas de Pomabamba se asemejan mucho más.

Tampoco carece de interés el cotejo del tercero y último parlamento en quechua de los textos de Pomabamba con su equivalente de Llamellín. Este posee una doble particularidad: de dimensión notablemente superior a sus tres homólogos, ocupa no un solo parlamento sino varios. A continuación, presentamos la versión reconstituida con base en las variantes de Pomabamba:

Wiraqucha pacha yachanki pushashunki. Kiskis, Kalkuchimay, nam
Wiraquchakunapa kaqllanta riqiyarquykina, ama shunquykikuna
mancharinqachu.

La primera frase es la traducción de la fórmula «Quedaos con Dios» con la que Hernando de Soto se despide del Inca, lo que sugiere el significado siguiente:

«Que Wiraqucha Pacha Yachanki te guíe». Sin embargo, esta interpretación dista mucho de satisfacernos, puesto que si todos conocen al dios Huiracocha, en cambio se desconoce por completo una hipotética divinidad llamada Pacha Yachanki. La solución del enigma nos está suministrada por el texto de Llamellín cuya frase homóloga, «pacha yachachic allin pusasunque», nos indica que Pacha Yachanqui es sencillamente una deformación de Pacha Yachachiq, designación frecuentemente atribuida a Huiracocha.

Gracias a una didascalía de la versión de Llamellín, nos enteramos de que el Inca, tras haberse despedido de Soto, se sienta y pronuncia las siguientes palabras: «quesques sinchi runa catiquilla», cuyo equivalente en Pomabamba es «Quisquis, Calcuchimac». Reconocemos los nombres de dos generales de Atahuallpa, Quisquis y Challcuchima —siendo el tercero Rumiñahui—, que, aparte de cumplir este rol histórico, desempeñan el papel de dignatarios imperiales en numerosas versiones de la muerte del Inca. Las más características a este respecto son las de Manás, Huancapón, Gorgor y Ambar, en el extremo norte del departamento de Lima, que en realidad son cuatro variantes muy cercanas de la misma obra. En ellas, Atahuallpa tiene a su disposición a tres dignatarios llamados Quisquis, Challcuchima y Sinchi Runa, a los que suele encargar misiones delicadas, más un mensajero llamado Wayra Chaki («Pies de viento») o Wayra Chaki Catequilla. En definitiva, cada uno de los protagonistas que acabamos de nombrar figura en por lo menos un texto de Llamellín o Pomabamba.

Otra característica de las cuatro variantes del norte del departamento de Lima es la forma altamente ritualizada de sus diálogos. Esta originalidad se manifiesta con especial nitidez en los parlamentos dirigidos al Inca por los diferentes personajes indígenas, en particular los tres dignatarios referidos más arriba y el mensajero Wayra Chaki, los cuales empiezan sistemáticamente sus intervenciones con fórmulas de cortesía estereotipadas. La más frecuente de estas es *Yaya apu Inka* («Inca señor y padre»), cuyo eco aparece en el texto de Llamellín con la forma «Apu Ynga yaya». Al integrar un intercambio entre el Inca y sus próceres que no figura en los de Pomabamba, este último texto resulta más completo que estos, a la par que revela una afinidad con otras versiones peruanas de la muerte de Atahualpa, que, desde luego, es un indicio de peso en pro de la tesis del origen común de dichas versiones.

Gracias a las consideraciones anteriores, entendemos que la frase que sigue a «Apu Ynga yaya» en el texto de Llamellín es una recomendación del Inca a los dignatarios a quienes había llamado poco antes. La comparación de dicha frase con sus equivalentes de los textos de Pomabamba desemboca en la reconstrucción siguiente:

Nam ari Wiraquchakunapa kaqllanta tukuyllayki rikunkiña; ama sunquyki mancharichunku.

[Vosotros todos ya habéis visto lo que son los Huiracochas; que vuestros corazones no se asusten.]

Notamos que el primer verbo de esta secuencia está formado sobre la raíz *riku-* («ver»), típicamente sureña, cuando su homólogo en los textos de Pomabamba tiene por raíz *riqi-* («encontrar»), característica del quechua central, lo que confiere a la versión de Llamellín una presunción superior de autenticidad.

En los textos de Pomabamba no hay más secuencias en quechua, aunque una didascalía nos informa que las *pallas* —así se llaman las mujeres que constituyen el coro— se ponen a cantar y se van al baño, lo que interpretamos como la indicación de que acompañan al soberano hasta las fuentes termales situadas a poca distancia de Cajamarca que hoy se conocen como los Baños del Inca. La presencia de un coro femenino es una característica general de las versiones de la muerte de Atahualpa. Las palabras cantadas por las coristas figuran en el texto de Llamellín, donde forman un parlamento aparte. Desgraciadamente, su estado de degradación y la imposibilidad de cotejarlo con un equivalente en Pomabamba no permiten reconstituirlo por completo. Solo entendemos las primeras palabras, transcritas «Ay guey sango runacuna», que son probablemente *ayqiy sunqu runakuna*, o sea «hombres cobardes» (literalmente: «hombres propensos a la fuga»). También sospechamos que la raíz del verbo transcrito «callarcai que» sea el lexema *qulla-* («extinguirse»), típico del quechua central, que en este caso aludiría a la muerte del monarca peruano en manos de los españoles. Encontramos una forma vecina («cullor caiqui») en el llanto entonado por el Inca antes de su ejecución, en la versión de Manás (VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina 1985: 113). En todo caso, nuestra interpretación, por fragmentaria que sea, concuerda con la función que cumple el coro en la mayoría de las versiones de la muerte de Atahualpa, tanto peruanas como bolivianas; esto es, la de alentar a los defensores del Inca y presagiar el futuro.

CONCLUSIÓN

El estudio comparativo de secuencias homólogas de los textos de Llamellín y Pomabamba desemboca en la conclusión de que la obra dramática, de la que las variantes conocidas son las emanaciones, fue inicialmente compuesta en quechua sureño, lo que descarta un origen local. Las huellas de este origen foráneo son muy visibles en el texto de Llamellín, hecho que es coherente con el carácter

marcadamente arcaico de su grafía, mucho menos en los de Pomabamba. El primero también presenta un interés superior a los tres últimos en la medida en que conlleva marcas más patentes de convergencias con las otras versiones de la muerte del Inca, lo que aboga por la tesis del origen común de los dramas que pertenecen a esta tradición. Con todo, por haber sufrido numerosas y profundas degradaciones, el texto de Llamellín no es utilizable solo. Pero en muchos casos se puede reconstituir la versión primitiva —o, si no, acercarse a ella— mediante el cotejo con los de Pomabamba, especialmente el que fue recogido de Juan Vergaray Retuerto por Darío Chávez de Paz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GONÇÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HUSSON, Jean-Philippe

1997 «Une survivance du théâtre des Incas: le cycle dramatique de la mort d'Atawallpa». Tesis de doctorado de estado. París: Universidad de París 3—Sorbonne Nouvelle.

KAPSOLI, Wilfredo

1985 «La muerte del Rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba». *Tierradentro*, n.º 3 (3), pp. 139-176. Lima.

MENESES MORALES, Teodoro (ed.)

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

VI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA

1985 *Dramas coloniales en el Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega-Facultad de Ciencias Sociales.

VELLARD, J.[ean-Albert] y Mildred MERINO

1954 «Bailes folklóricos del Altiplano». *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines*, n.º 4, pp. 59-132. París/Lima.

ANEXO

REPRODUCCIÓN PARCIAL DEL CUADERNO DE JUAN VERGARAY RETUERTO,
 RECOGIDO POR DARÍO CHÁVEZ DE PAZ (DRAMA DE POMABAMBA)

5.

camashimurcan cam
 apuyman.

Inca. — Chaimas castinea allim
 Topamoro, huillai Viraco
 chata a allinta coshichipa
 me camachi cosheanta huizaj

Filipe. — Fr. Hernando el inca dice
 que mucho se alegra, y que
 todo sea la paz. —

Inca. — Inca Viracochanta cauta ypai
 Fr. Francisco ligamtu huillan
 que, huizajamaí to coi esmu-
 chicos heanta, allinta
 coshichipame partinan
 requibacoshac.

Felipe. — Sr. Dn. Hernando de Soto el
Inca Atahualpa dice que por
rigais y a todos lo que seois em-
viado.

Soto. — Dn. Francisco Pizarro viene por
el Cesar mandado, que Dn.
Carlos Rey de España, ha man-
dado por los mas remotos
lugares de esta America
afamada, Circumbab-
solo para que a su Rey
catolico y legitimo se re-
conozcan por vasallos suyos
contigo no viene a formar que
guerra ara,

Antes os llama a la paz^H
 obligandose a ella con mi
 llegada en señal de su amistad
 que si no quiere interrum-
 pir los preceptos que tiene
 permitidos, con la fe del
 seguro y que todo sea
 entrada a vite campos de
 nuestro padre Sn. Juan Bap-
 tista y en el conquis que
 seas cristiano y crea en la fe
 del Jesucristo y Señor nuestro
 por medio del santo bap-
 tismo y otros por unio^H

^{ma}
 Chacachaca cacllanta ^{6.}
 Tocoillanta, riqurayacoi-
 ma ama shoneoiquina
 mancharinea cho. -

(Cantan las pallas)

(Johan al baño)

Pizano. - ^{que} Paruse el bárbaro ⁿⁱ
 muy confiado, ni de amor
 del ^{señal} ^{de} ^{nue} ²
 tra mirada ^{al} ^{Castillo}
 nota isto.

Pedro. - Como es tanta la abun-
 sancia y vocerío de la
 gente con la ^{ve} ^{novidad}
 de la embujería y el ver

7.

titud indios acaben
 de amedrentarse, entre
 tanto prevengamos, y Jm.
 Hernando de Soto aprese
 el paso para dar visita
 y embajada.

Inca. = Quisquis ^{to} Calenchimata ^{to} co
 ronaquissonata camachi
 yangi. ^{to} vivisonahu.
 e hampiconahuon ^{to} rayamo
 nantare ^{to} vivisechi ^{to} conata
 puchocachinanyae ama
 Quisquis Calenchima
 Shocoiguicona mancha
 concacho. - -

Inca. — Maimi llactaiqui. 19.

Felipe. — Lactai apu in callai, ~~caipa~~
 Tumbos chutyueme.

Inca. — Inamantan cai llactaiman
 shamurcaiqui.

Felipe. — Apu Inca Viracocham camachi-
 man cam apu inman porinaipas
 nona cona rimasheanta huilla
 naipas, cam apu rimasheai
 gitapis yachachinaipas, toaita
 mushiachinaipas.

Inca. — Ullimari chainau captinea
 Topamaco.

20

Intipis conoripitirshin, cau-
 aaimigita puchucastinea,
 chaitan asi apullai, llagico³shpa
 caita huillai en r munancanata
 riconanchiepac, allintamanchoi-
 paeta, cullo ropaspa ahimi-
 yoota, chunchos silluyusta, tania
 chagimhuin, llactanchieman
 shamurcan, tocoi illapanco-
 nahuan, jatun riqimacana-
 huan, ropaninconahuan,
 cacharachiskjan purin,
 cai tocoi tepimacista porri-
 morcame manam' ari

Resimurako chai ana
 muratonaka, chaitam allapa
 chum'koi paroni, apullu ane -
 margasonate bresil'landanin
 samachungichai Vaseochasoma
 for coliochinampog mana
 Raftaneshespaan kaseyamanpog
 near - chma chaito murecho ana
 notogachimareko -
 D'koye - Loi hunkilakheangi chia -
 Karami cania, sampar me -
 maynigimuan zpuucelakae
 Alpo Incahy.

9 14 X 21.
 Inca. — Bipullai Topamard uillanqi
 — Vera coshata moaishuan riqwi-
 — na coohon itcailla. V
 Felipe. — allim apu inca. (Llega amauta)
 Amauta. — Kamari camachimacheai
 — gita sorashpami, rreona cor-
 — ca mana rreona sonata ama
 — Apu rhongiqi mancherimeacho,
 — Shapan nonaigironata. eprichi-
 — shon.
 Inca. — Caluehima ionatan uingqi
 — imatan jamotanqui.
 — unatam rorashon soroson.
 Hierro. — apu inca nunanchiseona-
 — tanu

Los héroes son la excepción: la evolución de la historiografía maya yucateca en el transcurso del tiempo

ANTJE GUNSENHEIMER

En el presente trabajo nos dedicaremos a un análisis temático y lingüístico de los textos históricos coloniales en lengua maya yucateca conocidos como «libros del *Chilam Balam*». En una introducción presentaremos las formas precoloniales de la historiografía maya tales como podemos reconstituirlas a través de los vestigios arqueológicos. Después, evocaremos los textos coloniales precisando sus características temáticas, estructurales y lingüísticas. Sigue una comparación de los textos coloniales con las inscripciones jeroglíficas de tipo histórico-narrativo en lo que se refiere a los temas tratados, las formas gramaticales utilizadas y los recursos estilísticos, con el fin de evidenciar la persistencia de una tradición o, al revés, una ruptura en la historiografía maya bajo la influencia española.

Resulta de esta comparación que los textos coloniales muestran vestigios de fuentes jeroglíficas. Sin embargo, hay obviamente fracturas temáticas, sintácticas y estilísticas que atestiguan el cambio provocado por el dominio español. La profundidad de este cambio se explica por los métodos empleados para evangelizar a la población indígena y por la enseñanza dispensada a la clase alta yucateca, factores estos que modificaron la conciencia histórica de la sociedad yucateca durante la época colonial.

LA HISTORIOGRAFÍA MAYA EN LA ÉPOCA PRECOLONIAL

En América Latina, la zona maya destaca por su patrimonio de inscripciones jeroglíficas en los soportes más diversos: piedra, cerámica, hueso, madera, conchas, muros de casas y códices. En su mayoría, los textos tratan de los episodios de la

vida de los miembros de la clase alta, quienes solían ser los comanditarios de las inscripciones. En general, mandaban registrar los acontecimientos centrales de su vida, como su nacimiento, entronización, matrimonio o también las guerras en las que participaron y las ceremonias organizadas para celebrar los aniversarios del reinado. En muchos casos, los gobernantes nombran a sus padres y procuran establecer una filiación con antepasados importantes:¹ «Almost all surviving texts from the Classic period are from the public domain and were erected as a part of the process that documented the history and legitimate rights of the dynasties of local sites» (Schele, Grube, Martin *et al.* 2001: 69).

La única información histórica disponible sobre los focos de la civilización maya y sus gobernantes es la que acompaña los relatos de guerra y su corolario, las menciones de enemigos capturados, así como las descripciones de ritos y ceremonias. Por eso, las inscripciones históricas solo evocan los detalles de la vida de individuos, no el destino de un pueblo o grupo étnico. En suma,² los textos jeroglíficos de tipo histórico-narrativo se limitan a biografías y listas genealógicas de gobernantes. Con todo, semejantes inscripciones biográficas a veces hacen posible la reconstitución de las distintas fases de la historia de una ciudad, si nos atenemos, por ejemplo, a las reconstrucciones de Schele y Freidel (1990) o de Martin y Grube (2000). Sin embargo, hay que ser conscientes de que la historiografía del periodo clásico en la zona maya está determinada por la perspectiva de unos cuantos protagonistas, lo que reduce en tiempo y espacio la documentación histórica a la vida de estos. Por lo general, los gobernantes no sentían la necesidad de referirse a las hazañas de sus antepasados.³

En su *Relación sobre las costumbres de los indios* (1582), el maya yucateco Gaspar Antonio Chi evoca dos formas distintas de historiografía maya en la península de Yucatán. Según un pasaje de la referida obra (citado en López de Cogolludo 1971 [1647]: 234-238, libro 4, capítulo 3), los señores pidieron relaciones de su vida y obra en inscripciones jeroglíficas. Entendemos que, en vísperas de la conquista por los españoles, la historiografía maya todavía consistía en el registro de la vida de los gobernantes. Pero, adicionalmente, Chi menciona «unos cantares en metro[c]es según la historia que contenían [los códices mayas]» (Strecker y Artieda

-
1. Véase también la historia dinástica de los mayas en Martin y Grube 2000.
 2. Una menor parte de la documentación jeroglífica conocida recuerda también temas calendáricos, religiosos y astronómicos. Véase, por ejemplo, los códices mayas conservados en Dresde, París y Madrid, así como el Códice Grolier.
 3. Listas de generaciones de gobernantes como la inscripción de la estela n.º 31 de Tikal, la de los dinteles n.ºs 11, 49, 37 y 35 de Yaxchilan o la escalera jeroglífica de Copan (entre otras) constituyen excepciones. Sin embargo, indican que una historiografía continua podría haber existido, aparte de la autopresentación de los gobernantes. Pero no hay evidencia jeroglífica.

1978: 99). Podemos suponer que en el periodo precolonial existía una segunda forma de memoria histórica, de contenido idéntico al de la historiografía escrita pero basado en la tradición oral.

Por la *Historia de Yucatán* de Fray López de Cogolludo, escrita entre 1647 y 1652, sabemos que esa tradición oral de historias antiguas continuaba hasta la época colonial temprana: «Tenían, y tienen farsantes, que representan fábulas, y historias antiguas [...]» (López de Cogolludo 1971 [1647]: 243, libro 4, capítulo 5).

LOS ESCRIBAS Y LA LITERATURA YUCATECA EN EL AMBIENTE COLONIAL

Con la conquista y evangelización de Yucatán la escritura jeroglífica tendió a desaparecer, porque los misioneros prohibieron su uso e impusieron duros castigos a los que conservaban los libros antiguos (Chuchiak 2000).

Cinco años después de la conquista de Yucatán, finalizada en 1547, los franciscanos comenzaron a abrir escuelas para los hijos de la clase alta yucateca. Los alumnos no solo aprendían el dogma católico, sino también el manejo de los caracteres latinos para escribir tanto el maya yucateco como el español (Chamberlain 1948: 311). Muy rápidamente se formó un grupo de personas que usaba la escritura latina en ambas lenguas, independientemente una de otra (Farriss 1984, Restall 1997: 68, 150, 151). Entre ellos se eligió a los escribanos públicos, quienes desempeñaban un papel importante en la administración municipal colonial. En el marco de sus tareas administrativas y para satisfacer las demandas españolas, estos escribas crearon un voluminoso corpus de documentos legales. Además, en un ambiente más privado, desarrollaron una importante literatura colonial autóctona marcada, a la vez, por el nuevo contexto sociopolítico y la influencia europea. Los textos en los que nos centraremos en el presente trabajo pertenecen, precisamente, a esta literatura colonial yucateca: forman parte de la clase más conocida y de mayor interés, esto es, los «libros del *Chilam Balam*».

La denominación de «libros del *Chilam Balam*» se refiere a colecciones de documentos de diversas índoles reunidos para formar libros. Son varios los temas tratados en dichas colecciones. Las categorías más características son las siguientes:

- Profecías: La mayoría de los textos proféticos se refieren a las unidades temporales del calendario maya. Las más famosas son las profecías del *k'atun*. El *k'atun* es una unidad temporal de 7.200 días, o sea, 19 años solares y 256 días.⁴

4. Véanse los estudios sobre las profecías del *k'atun* en Roys 1954, Treiber 1987, Love 1994, Liljefors Perrson 2000.

- Crónicas: Se trata de textos de tipo histórico-narrativo, también ordenados según la sucesión de los *k'atun*.⁵
- Narraciones históricas de acontecimientos coloniales.
- «La doncella Teodora»: Un relato sacado de la colección de cuentos árabes *El libro de las mil y una noches*.⁶
- «La lengua de Zuyua»: Este título remite a un lenguaje secreto cuyas llaves se dan en el texto.⁷
- Predicciones astrológicas basadas en los signos del zodiaco y estructuradas según el modelo de los libros europeos conocidos con el nombre genérico de *Reportorios de los tiempos*.⁸
- Recetas médicas para curar enfermedades.⁹
- Extractos de la Biblia como el Génesis o el Juicio final.

Los textos calendáricos representan una fracción notable de los libros. Su particularidad reside en una doble cronología, vale decir, un cotejo de las fechas del calendario maya con sus equivalentes del calendario europeo. En su mayoría son almanaques simples que describen el curso del año solar.

Hoy se conocen nueve libros del *Chilam Balam*. La designación común de *Chilam Balam* remite a una página titulada «el libro del *Chilam Balam*», en la primera colección conocida (*El Códice Pérez*, página original 137, en Miram 1988, t.º 1: 103). Dicha colección fue descubierta en 1837 en el pueblo de Maní.

De hecho, se conoce un personaje histórico con este nombre. El autor de la *Relación histórico-geográfica de la ciudad de Mérida* (Garza et al. 1983, t.º 1: 93) refiere que, a principios del siglo XVI, un maya de Yucatán denominado *Chilam Balam*¹⁰ predijo la llegada de los españoles. Ya que todos los libros provistos de las características indicadas más arriba aluden a este profeta *Chilam Balam*, se impuso la costumbre de designarlos así. Para distinguir los diferentes elementos de la serie, se añade el sitio de procedencia o el nombre del dueño. El mapa de la página

5. Véanse a este respecto los estudios de Brinton 1882, Barrera Vásquez y Rendón 1990 [1948], Barrera Vásquez y Morley 1949, Edmonson 1986 y Gunsenheimer 2001.

6. Véanse los estudios de Brotherston 1982: 150-164 y Parker 1996: 1-13, 28, 123-127, 136-138.

7. Véase Smailus 1986.

8. Véase Arzápalo Marín 1984.

9. Véanse los estudios de Gubler y Bolles 2000.

10. El término *chilam* o *chilan than* significa «intérprete» o «naguatlato» según el diccionario *Calepino de Motul* (1995, vol. 1: 242). El padre Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán*, escrita entre 1565 y 1570, define así el *chilan*: «Es el que tiene a su cargo dar las respuestas del demonio» (Landa 1995: 27, capítulo 11). Inferimos de esta definición que el *chilan* era un sacerdote yucateco encargado de la función de mediador entre el mundo humano y el mundo divino. Roys (1954: 6) nos informa que *balam* (jaguar) es un apellido muy frecuente en Yucatán.

siguiente muestra la repartición geográfica de las localidades de donde provienen los libros del *Chilam Balam*.

La combinación de géneros diversos y de temas también variados constituye un testimonio de primer orden sobre la vida intelectual y espiritual de la sociedad maya bajo el dominio español. De particular interés es la coexistencia de textos de origen yucateco con otros de origen claramente europeo. Considerados globalmente, los libros del *Chilam Balam* nos permiten entender las aspiraciones de la sociedad yucateca colonial, así como su adaptación a la cultura española durante casi trescientos años de tradición textual (1550-1837).

La impronta de la cultura española no se manifiesta solo por la presencia de textos indiscutiblemente europeos, sino también por una influencia visible en la forma y el contenido de la historiografía yucateca colonial. La evidenciamos en nuestra tesis doctoral (Gunsenheimer 2001) que consistió en un análisis lingüístico de los libros del *Chilam Balam*, con el fin de esclarecer el origen y el desarrollo de estos a lo largo de la época colonial. En este trabajo, presentaremos el estudio de una categoría específica de textos, esto es, los que denominamos «crónicas» en la lista anterior.

LAS CRÓNICAS Y SU EXAMEN CRÍTICO-LITERAL

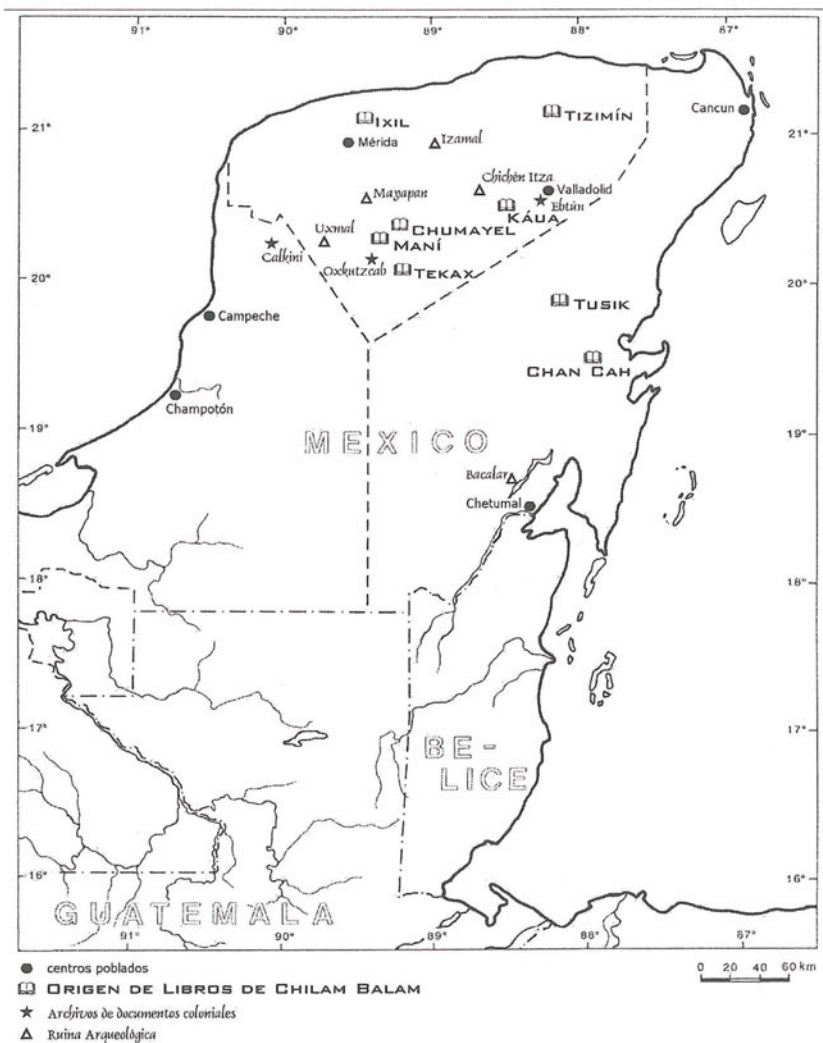
Cinco textos en total entran en la categoría de crónicas. Pertenecen a los libros de los pueblos de Chumayel, Tizimín y Maní, este último conocido también como Códice Pérez.¹¹

Designación ¹²	Procedencia	Página original	Volumen
Crónica 1	Códice Pérez (de Maní)	134-137	83 líneas
Crónica 2	Chilam Balam de Tizimín	36-37	61 líneas
Crónica 3	Chilam Balam de Chumayel	74-77	93 líneas
Crónica 4	Chilam Balam de Chumayel	77-78	36 líneas
Crónica 5	Chilam Balam de Chumayel	78-81	66 líneas

En las referidas crónicas se enumera en forma cronológica los acontecimientos de la historia yucateca. Sin embargo, la cronología utilizada no se basa en el año cristiano exclusivamente, sino además en el periodo del *k'atun*. Para abreviar

11. El *Chilam Balam* del pueblo de Maní se llama Códice Pérez porque fue copiado por Juan Pío Pérez en 1837 junto con varios otros documentos que él descubrió en el archivo del maestro de capilla del pueblo.

12. Según Brinton 1882: 79-81, 185.



Origen de libros del *Chilam Balam*

las referencias al calendario, el *k'atun* toma el nombre del último día del periodo, el cual, en el presente caso caracterizado por el uso del sistema calendárico *tzolkin*, es sistemáticamente el día *ahau* precedido de un coeficiente de 1 a 13.¹³

Citamos a continuación un ejemplo de la estructura textual y temporal de la crónica 3 del Chilam Balam de Chumayel:¹⁴

Vaxac ahau	[En el periodo del <i>k'atun</i>] 8 Ahau
paxci Chakan Putunob	fueron aniquilados los [del sitio] de Chakan Putun
tumenob Ah Itza uinicob	por la gente [denominada] Ah Itza.

En frases breves, las crónicas nos informan sobre la colonización, el abandono o bien la destrucción de sitios precolombinos importantes como Chichén Itzá, Ziyán Caan, Chakan Putun o Mayapan y, finalmente, la llegada de los españoles.

Las cinco versiones de crónicas presentan correspondencias en cuanto a su contenido y composición, de lo cual deducimos que tienen un origen común. Los elementos que difieren de una versión a otra son detalles de su contenido, lo que denota un desarrollo independiente después de la formulación inicial. Estas diferencias hacen posible un análisis crítico-literal de tipo sincrónico y diacrónico que fue el que emprendimos en nuestra tesis con el fin de dilucidar rasgos típicos en la composición, el contenido, la gramática, la sintaxis y el estilo de los textos. Además, este análisis dio base para la comparación de los textos coloniales con textos jeroglíficos.

Una condición básica de la realización del análisis crítico-literal ha sido la división previa de cada crónica en partes comparables o párrafos. Una vez efectuada esta tarea, fue posible comparar, línea por línea, el léxico elegido, las opciones en cuanto a la morfología, la sintaxis y las formas literarias y, por fin, los mensajes de carácter individual. Ya que los textos en su forma original no muestran signos de puntuación, la separación tuvo que efectuarse según el criterio de la coherencia semántica del enunciado.

Finalmente, elaboramos para cada crónica una lista de características en la que registramos las observaciones referentes a los siguientes puntos:

13. Explicaciones sobre este sistema calendárico figuran en Thompson 1937 y 1985 [1950].

14. Todas las traducciones de textos yucatecos presentados en este trabajo son de la autora. Para compararlas con las traducciones anteriores, se puede consultar:

Chilam Balam de Chumayel: Mediz Bolio 1930, Roys 1967 [1933], Edmonson 1986.

Códice Pérez: Solís Alcalá 1949, Craine y Reindorp 1979.

Chilam Balam de Tizimín: Edmonson 1982.

- El uso de frases temporales en la composición del texto
- Las divergencias en la mención de fechas
- Los temas y motivos repetitivos (*leit motiv*)
- La inversión de los papeles de actor y objeto en la secuencia de acciones
- La continuidad temática y temporal en los acontecimientos descritos
- El modo de narración empleado: activo, pasivo, impersonal o medio pasivo
- Las relaciones sintácticas
- El uso de procedimientos estilísticos

A partir de las características de cada sección textual, establecidas con el método que acabamos de presentar, efectuamos una comparación que desembocó en un cuadro sintético de concordancias y discordancias entre las versiones. Interpretamos estas últimas como la manifestación de una evolución en la narración de asuntos históricos. Expondremos, a continuación, las observaciones que nos parecen características en especial de esta evolución.

El contenido de las crónicas

El análisis temático de las crónicas evidencia la presencia de dos temas centrales entre los que la oposición es básicamente de tipo cronológico:

- Primera parte: La historia precolonial de la península de Yucatán desde la llegada de los primeros pobladores (a Ziyan Caan) hasta la destrucción del último dominio central (en Mayapan).
- Segunda parte: La fase posterior a la destrucción de Mayapan hasta la conquista de la península por los españoles y el establecimiento del dominio colonial.

La primera parte de las crónicas puede dividirse en tres diferentes subtemas: la migración de varios grupos a la península, la población de distintos sitios y su destrucción final. Los sitios en cuestión son los de Ziyan Caan, Chichén Itzá, Chan o Chakan Putun y Mayapan. Un papel marginal tiene el centro de Izamal. Los grupos humanos evocados en los relatos muchas veces no son designados por sus nombres y por consiguiente quedan anónimos. En la mayoría de los casos, se trata de los Tutul Xiu y los Ah Itza uinicob.

La segunda parte de las crónicas 1, 2, 3 y 5 relatan una serie de acontecimientos que se pueden caracterizar como los momentos claves de la historia de los mayas yucatecos:

- La aparición de enfermedades epidémicas
- El asesinato del noble Ah Pula Napot Xiu
- La llegada de los españoles

- El principio de la evangelización
- La llegada a Yucatán del primer obispo, fray Francisco Toral
- El fallecimiento del segundo obispo, fray Diego de Landa¹⁵

Estos acontecimientos acarrearón una transformación radical de la sociedad yucateca en el ámbito social, económico y político. Cada uno de ellos está vinculado con el establecimiento del dominio español, aunque en ciertos casos la correlación no resulta muy clara, razón por la cual nos pareció conveniente añadir las explicaciones siguientes.

En general, se ha visto una relación directa entre la aparición de enfermedades epidémicas en América y la llegada de los europeos. Sin embargo, las crónicas yucatecas refieren la presencia de epidemias en una época notoriamente anterior a la conquista de Yucatán, lo que podría inducirnos a sugerir, o bien que hubiera equivocaciones en la cronología, o que dichas epidemias tuvieran un carácter endógeno. En realidad, los españoles se apoderaron de Yucatán en una fecha relativamente tardía con relación a la conquista de las zonas vecinas, lo que puede explicar la propagación de agentes patógenos de origen europeo antes de que aparecieran los conquistadores. Sea lo que fuere, lo importante es la concepción que los mayas yucatecos tenían de las epidemias, a las que consideraban retrospectivamente como auspicios funestos que anunciaban la llegada de los españoles.

El asesinato del noble Ah Pula Napot Xiu, patriarca de la familia Tutul Xiu y señor de la provincia de Maní, provocó la llegada al poder de una nueva autoridad y transformó el comportamiento de los Tutul Xiu. Estos decidieron colaborar con los españoles (1542) en contra de sus enemigos los Cocom, señores de la provincia de Sotuta, que habían organizado el asesinato.

La narración de la llegada de Francisco Toral a Yucatán incluye una evocación de su actividad como primer obispo de la península (1562-1571). Dicho prelado dio un impulso decisivo a la evangelización mediante la creación de nuevas misiones, la reducción de los pueblos mayas y la organización de bautizos de masas.

Diego de Landa sucedió a Francisco Toral en el oficio de obispo de Yucatán en 1573. Ya antes de este nombramiento, cuando ocupaba el puesto de provincial de la orden de San Francisco, Landa gozaba de cierta fama por la construcción del convento de Izamal y la organización de procesos de idolatrías en las provincias de Maní, Sotuta y Hocaba, durante el año 1562. Miles de yucatecos sufrieron la tortura en aplicación del juicio (Clendinnen 1987).

15. La crónica 4 constituye una excepción porque no figura ninguno de estos acontecimientos de la conquista y de la época colonial temprana. Sin embargo, los temas centrales, la evangelización y la colonización, aparecen como componentes temáticos muy importantes.

A las crónicas 1 y 2, que pertenecen respectivamente al Códice Pérez y al *Chilam Balam* de Tizimín, fueron añadidas otras noticias que se refieren a los años 1550 hasta 1563 y 1609 hasta 1611. La mayoría de estos complementos remiten a sucesos ocurridos exclusivamente en la región de Maní:

- 1550 Llegada de los padres a Maní¹⁶
- 1552 Establecimiento de los padres en Yokha, pueblo vecino de Maní
- 1560 Llegada a Maní del doctor Alonso Quijada, gobernador
- 1562 Ejecución de gente por la horca en Maní
- 1610 Ejecución de gente del pueblo de Tekax

El hecho de que las crónicas 1 y 2 sean las únicas en mencionar estos eventos y de que estos acontecieran en una región precisa y en una época desatendida por el resto de las crónicas demuestra que los datos fueron añadidos en una fecha posterior a la primera formulación.

En conclusión, es legítimo dividir las crónicas en dos partes temáticas distintas, una precolonial y otra colonial. Llama la atención la escasez de las precisiones proporcionadas por las crónicas sobre los grupos humanos que evocan. Un ejemplo significativo es el de los Tutul Xiu, descritos como migrantes que recorrían la península bajo el mando de un señor Tutul Xiu. Otro caso elocuente es el de los Ah Itza uinicob, protagonistas importantes de la primera parte de las crónicas, cuya identidad, sin embargo, nunca se menciona. Los textos coloniales no dejan claro si los grupos a los que aluden son clanes o comunidades étnicas unidas por una designación común.¹⁷

Además, existe un hiato evidente con la presentación de los héroes —los actores individuales— en los textos histórico-narrativos de la época precolonial y también en las narraciones históricas recogidas de la tradición oral (Ong 1987 [1982]: 73). Bajo la pluma de los escribanos coloniales, los individuos no aparecen como verdaderos protagonistas. Se menciona brevemente sus nombres, pero no se hace de ellos una descripción detallada. Los textos tratan de la historia de centros de población, desde su fundación hasta su destrucción, y subrayan el destino de los grupos migratorios. Creemos que esta diferencia responde a una intención consciente de los escribanos coloniales que querían forjar una memoria colectiva de la historia yucateca por oposición a la memoria fragmentada

16. En realidad, los padres se establecieron en Maní en 1547/1548 y no en el año 1550, como lo indican las crónicas 1 y 2.

17. También es posible que se tratara de individuos que ejercían la misma actividad o profesión, como guerreros o mercaderes, o simplemente gente que participaba en una acción común.

del periodo precolonial. Abriremos de nuevo esta discusión más adelante. Por el momento, nos centraremos en nuestras observaciones temáticas.

Un elemento recurrente en ambas partes es la presentación de los datos históricos según el patrón del *pars pro toto*. Tanto en la parte precolonial como en la colonial, los acontecimientos de vital importancia para los mayas yucatecos están presentados en forma fragmentaria. Por ejemplo, en la parte precolonial nos enteramos de que los Ah Itza uinicob fueron expulsados por la traición de una persona nombrada Hunnac Ceel, pero el texto no proporciona ninguna información sobre la identidad de Hunnac Ceel ni acerca de la naturaleza de su traición. De manera similar, en el relato de la muerte de Ah Pula Napot Xiu encontramos la fecha del fallecimiento pero ninguna de las circunstancias en las que ocurrió, cuando sabemos, por las relaciones de Landa (1995, capítulo 14: 32) y López de Cogolludo (1971 [1647], libro 3, capítulo 11: 179), que dicho señor fue asesinado mientras viajaba. Esta observación nos informa sobre la utilización de las crónicas en su contexto colonial, porque sin las explicaciones de un narrador los textos son incomprensibles y pierden su significado.

La composición cronológica y el género del texto

Para localizar temporalmente los hechos históricos, la referencia utilizada es el periodo de 7.200 días llamado *k'atun*. Con el relato de la llegada de los españoles aparecen, a veces, fechas del calendario cristiano asociadas con sus equivalentes en el calendario maya. Finalmente, a partir de la mención del asentamiento de los frailes en Maní (1550), la datación de los acontecimientos se hace exclusivamente con relación a la cronología cristiana.

Independientemente de lo anterior, observamos también una evolución en la estructuración de las crónicas:

- En la primera parte, la estructuración sigue la división en *k'atun*.
- En la segunda parte, la estructuración sigue la división en *k'atun* y el sistema anual europeo. Obviamente, son las referencias temporales autóctonas las que existían en la versión primigenia y las fechas del calendario cristiano las que fueron añadidas en una etapa posterior.
- En la tercera parte, añadida a las crónicas 1 y 2, la estructuración sigue exclusivamente el sistema anual europeo.

Por fin, observamos que la formulación de las referencias temporales, rica y compleja en las narraciones de hechos precoloniales, con una profusión de variantes, se vuelve pobre y monótona en los relatos coloniales. Tomaremos primero algunos ejemplos sacados de la parte precolonial de las crónicas 1 y 2:

<i>can kal haab catac hun p'el hab tumen hun piz tun ah oxlahun ahau</i>	4 veces 20 años y 1 año en el primero tun del [k'atun] 13 Ahau
<i>hun p'el hab minan ti ho kal haab cuchi yanob...</i>	Faltaba un año para cumplir 5 veces 20 años cuando fueron...
<i>laixtun u katunil...</i>	En este k'atun...
<i>ca dz'it u katunil...</i>	Dos veces del k'atun [ciclo]...

Comparemos estas formulaciones con las siguientes, extraídas de la parte colonial de las crónicas 1, 2 y 3:

<i>lai tun ano cu ximbal...</i>	En este año [que] pasó...
<i>lei tun hab...</i>	En este año...
<i>Do 158 años</i>	Domini 158[??] años
<i>1559 hab...</i>	1559 [fue] el año,...

Esta característica, nos parece, plantea el problema del género del texto. La estructuración de los acontecimientos sigue una forma que nosotros designamos como anales, y no sin razón los primeros investigadores (Brinton 1882) emplearon el nombre de crónicas. Puesto que están mencionados todos los *k'atun* que se suceden en el lapso considerado, sea este un periodo de años o bien de siglos, no escasean los *k'atun* en los que no se registra ningún hecho. El siguiente ejemplo de sucesión de *k'atun* está extraído de la crónica 3, pero se encuentran equivalentes en todas las crónicas, excepción hecha de la crónica 4:

<i>lahca ahau</i>	[k'atun] 12 Ahau
<i>lahun ahau</i>	[k'atun] 10 Ahau
<i>vaxac ahau</i>	[k'atun] 8 Ahau
<i>vac ahau paxciob Ah Coni</i>	En [el k'atun] 6 Ahau los <i>Ah Coni</i> fueron expulsados
<i>can ahau</i>	[k'atun] 4 Ahau
<i>cabil ahau</i>	[k'atun] 2 Ahau

La trama temporal de las crónicas de Chilam Balam no tiene principio ni fin, y se desarrolla hasta el infinito. Esta estructura no existe en las inscripciones jeroglíficas de la zona maya, ni es un género yucateco autóctono; en cambio, es típica de las crónicas occidentales (White 1990: 15-20) que conocieron una amplia distribución hasta el siglo XIX, ya sea como libros independientes o como componentes de los anales conocidos como *Repertorios de los tiempos* (Leonard 1992

[1949], capítulo 13: 183-211). Concluimos, pues, que los escribanos yucatecos optaron por un esquema cronológico autóctono pero dentro de un marco literario europeo.

RASGOS ESTILÍSTICOS Y SINTÁCTICOS

Las crónicas presentan una gran variedad de rasgos estilísticos, pero en este ámbito también la distribución se revela desigual. Las figuras estilísticas de la alegoría y la alusión, el uso de los dobles y tripletes, el difrasismo (Garibay 1987 [1953]: 67) y la repetición solo se notan en la narración de acontecimientos precoloniales. El siguiente ejemplo, presente en las crónicas 1, 2 y 3, muestra una utilización conjunta de la alegoría, la alusión y el triplete:

<i>laixtun u katunil binciob Ah Itzaob</i>	Este fue el <i>k'atun</i> , [cuando] los Ah Itzaob iban
<i>yalan che, yalan aban, yalan ak</i>	bajo el árbol, bajo la maleza, bajo el bejuco.
<i>ti numyaob lae</i>	Allí sufrían mucho.

Mediante una alegoría basada en la evocación de un lugar agreste, el autor define a los *Ah Itzaob* como migrantes que perdieron su hogar y su patria, y (alusión) quedan al margen de los sitios poblados. El triplete consiste en la enumeración de tres elementos vegetales.

En cuanto a las características sintácticas, se observa una preferencia por la unión sintáctica causal mediante la conjunción *tumen* («por») en la primera parte. El extracto citado a continuación, sacado de la crónica 3, nos brinda un ejemplo de unión sintáctica causal combinada con un patrón en cruz:

1. <i>Uaxac ahau uchci</i>	[En el <i>k'atun</i>] 8 Ahau sucedió
2. <i>puch'tun ich paa Mayapan</i>	que Mayapan [«en la fortaleza»] fue destruida con piedras
3. <i>tumen u pach paa</i>	a consecuencia de la toma de la fortaleza.
4. <i>u paah tu lum:</i>	Fue destruido el muro,
5. <i>tumen multepal ich cah mayapan</i>	por el gobierno colectivo dentro de la ciudad de Mayapan.
6. <i>lal lae:</i>	[Esta] se despobló.

En este segmento notamos que la estructura de las frases está marcada por un efecto de paralelismo. Las frases 2, 4 y 6 forman un grupo porque tienen la misma estructura sintáctica, y lo mismo ocurre con las frases 3 y 5.

En la segunda parte, en la que están relatados acontecimientos coloniales, la unión sintáctica causal aparece en contados casos. Las conjunciones *ti* («a», «en», «con») y *yetal* («y», «junto con»), utilizadas en las uniones sintácticas de modo, se presentan con cierta frecuencia en la primera parte y más esporádicamente en la segunda. El paralelismo como rasgo estilístico que afecta simultáneamente la sintaxis y el contenido solo aparece en la primera parte.

La segunda parte destaca por una preferencia por la conjunción *ca* («luego» o «cuando») que sirve para vincular aserciones en forma consecutiva (unión sintáctica consecutiva). He aquí un ejemplo sacado de la crónica 1:

Lai año cu ximbal ca uli Oidor ca paki [Ho]spital 1559	Esto es el año que pasó, cuando vino el Oidor, cuando se construyó el hospital, [esto es] 1559.
Lai año cu ximbal ca kuchi Doctor [Quijada], yax Gob[ernador] uaye 1560	Esto es el año que pasó, cuando vino el doctor Quijada, el primer gobernador aquí, [esto es] 1560.

Otro rasgo que prevalece en la segunda parte es la yuxtaposición de frases, como en el siguiente ejemplo extraído de la crónica 1:

<i>Bolon ahau hopci xpñoil</i>	[En el <i>k'atun</i>] 9 Ahau comenzó la cristianidad.
<i>uchci caput zihile</i>	Sucedió el bautizo.
<i>lay tal ichil u katunil hulci</i> Obispo Toral	En ese <i>k'atun</i> llegó el obispo Toral.
<i>wa xane hauci huytabe</i>	Luego, se acabó también por ahorcar a la gente.
<i>tu habil Do 1546 años.</i>	En el año del Señor 1546.

Este segmento muestra frases que van una tras otra y que refieren sucesos que solo tienen una característica común: para el compilador, sucedieron en el mismo lapso de tiempo. La última frase es una traducción literal de la expresión española estereotipada: «en el año del Señor».

En suma, se constata una degradación obvia en las formas estilísticas y sintácticas de la primera parte a la segunda. De este modo, la división de las crónicas en dos partes, cuya validez ya demostramos en lo que a su contenido temático y cronológico respecta, resulta también legítima en cuanto a la utilización de figuras

estilísticas y sintácticas. El cuadro 1 presenta una síntesis de nuestras observaciones al respecto.

Cuadro 1

Rasgos característicos		Parte precolonial	Parte colonial
Temas	Migración	X	-
	Colonización	X	-
	Destrucción	X	-
	Epidemias	-	X
	Cambios religiosos	-	X
	Cambios políticos y administrativos	-	X
Actores	Grupos humanos	X	X
	Individuos	-	-
Modo narrativo	Modo activo	(X)	X
	Modo pasivo	X	X
	Modo medio pasivo	X	X
Sistema cronológico	División en <i>k'atun</i>	X	-
	División en <i>k'atun</i> y años cristianos	-	X
	División en años cristianos	-	X
Rasgos estilísticos	Alegoría	X	-
	Alusión	X	-
	Doblete o triplete / difrasismo	X	-
	Repetición del tema	X	-
Formas sintácticas	Frases sin cópula	(X)	X
	Conjunción causal	X	-
	Conjunción consecutiva	X	X
	Conjunción modal	X	-
	Paralelismo sintáctico	X	-
	Paralelismo semántico	X	-

X = rasgo predominante; (X) = rasgo presente pero escaso; - = rasgo ausente.

Las diferencias observadas nos llevan a la conclusión de que se trata de dos estilos distintos de narración de los hechos históricos, que, para conformarnos con observaciones anteriores, nombraremos el estilo precolonial y el estilo colonial. El hecho de que las crónicas fueron escritas en la época colonial plantea el problema de saber si los dos estilos fueron utilizados simultáneamente o si remiten a

épocas diferentes y fuentes también distintas. Para resolverlo, emprendemos ahora una comparación del componente precolonial de las crónicas con las inscripciones jeroglíficas.

ANALOGÍAS ENTRE LAS CRÓNICAS Y LAS INSCRIPCIONES JEROGLÍFICAS

De la comparación entre las crónicas y las inscripciones jeroglíficas se desprenden las siguientes correspondencias:

- La preferencia por los verbos intransitivos. Los verbos transitivos aparecen solo en contados casos (Bricker 1986: 170-173; Schele *et al.* 2001: 25).
- La preferencia por la tercera persona en la narración de sucesos históricos.
- La utilización exclusiva del aspecto perfectivo en los relatos de acontecimientos históricos.
- En el caso de las crónicas, este aspecto temporal está expresado por el sufijo *-ci*. Formas gramaticales idénticas se hallan en las inscripciones jeroglíficas de Chichén Itzá, especialmente el templo de los cuatro dinteles y la casa de las monjas (García Campillo 1996: 50-58) y las de Itzimté, en particular la estela n.º 12 (Graña-Behrens 2001).
- La elección del modo narrativo medio-pasivo, que es una consecuencia de la preferencia por los verbos intransitivos (Houston, Robertson y Stuart 2000: 330).
- La composición del texto marcada por la importancia de las frases temporales que introducen, subdividen y concluyen los relatos históricos.
- Respecto de los rasgos estilísticos de la alegoría y la alusión que caracterizan la primera parte de las crónicas, no hay estudios semejantes que permitieran una comparación exacta con las inscripciones jeroglíficas. Pero, al parecer, las figuras del doblete y del triplete (Schele *et al.* 2001: 71-75) están presentes en las inscripciones jeroglíficas. La repetición de datos es un rasgo característico de las inscripciones jeroglíficas de tipo histórico-narrativo.
- El patrón argumentativo y la preferencia por la conjunción *tumen* («por») es comparable con la función sintáctica y semántica de la expresión *u kab-hi-ya* («bajo los auspicios de») de las inscripciones jeroglíficas del periodo clásico. En estas inscripciones dicha expresión aparece en los contextos de guerra, dedicación, sacrificio, muerte y entronización de un gobernante por su señor superior¹⁸ (para el desciframiento, véase Grube y Martin 1998: 44-45; Schele, Grube y

18. Véanse, por ejemplo, las inscripciones siguientes: Caracol, alt. 21; Dos Pilas, escalera jeroglífica, este, escalón 1; Escalera jeroglífica 4, escalón 3; Naranjo, estela 25; Tikal, dintel 3 del templo IV (Schele y Grube 1994, Gunsenheimer 1994).

Martin 1998, parte 2: 29-30). En las crónicas la conjunción *tumen* aparece solamente en el contexto de guerra, cuando se trata de la conquista y de la expulsión de gente.

La correspondencia entre las crónicas y las inscripciones jeroglíficas estriba en otros aspectos. Estos, sin embargo, resultan de la base común de las lenguas mayas. Por ejemplo, la secuencia sintáctica verbo-sujeto o verbo-objeto-sujeto.

El cuadro 2 presenta una síntesis de las correspondencias entre las crónicas y las inscripciones jeroglíficas:

Cuadro 2

	Características	Jeroglíficos	Crónicas
Modo narrativo	Preferencia por verbos intransitivos	X	X
	Preferencia por la 3. ^a persona	X	X
	Aspecto perfectivo	X	X
	Medio pasivo	X	X
	Estructuración en frases temporales	X	X
Rasgos estilísticos	Alegoría	?	X
	Alusión	?	X
	doblete o triplete / difrasismo	X	X
	Repetición del tema o de los datos	X	X
Formas sintácticas	Conjunción causal	X	X
	Conjunción consecutiva	X	X
	Conjunción modal	X	X
	Paralelismo sintáctico	?	X
	Paralelismo semántico	X	X
Temas	Migración	-	X
	Colonización	-	X
	Destrucción / guerra	X	X
	Vida del gobernante	X	-

De nuestra presentación inicial de la historiografía maya precolonial recordamos que los textos jeroglíficos de tipo histórico-narrativo se centran en los individuos y refieren los acontecimientos de su vida personal. Si los comparamos con las crónicas coloniales encontramos dos diferencias fundamentales: primero, no aparece ninguna correspondencia en lo que respecta al tema, exceptuando el de la guerra; segundo, las relaciones coloniales narran la historia de la península yucateca desde el primer poblamiento autóctono hasta la conquista

española, lo que les da una extensión espacial y temporal sin comparación con la de los textos glíficos.

Sabemos, además, que las crónicas enfocan el destino de grupos humanos, aun cuando estos quedan anónimos porque los textos solo se refieren a ellos mediante fórmulas como «ellos vinieron» o «ellos se despoblaron». Otra vez, no hay comparación posible con los textos antiguos que se refieren a individuos provistos de sus nombres y títulos.

En resumidas cuentas, la primera parte de las crónicas se centra en el pasado prehispánico y presenta analogías con las inscripciones jeroglíficas en lo que respecta a las formas sintácticas y narrativas, razón por la cual es legítimo imputarle una fuente jeroglífica. Sin embargo, hemos visto que no existen concordancias temáticas manifiestas entre los textos jeroglíficos y las crónicas coloniales. Supondremos pues que los primeros escribanos se basaron realmente en los textos jeroglíficos y/o en los datos históricos transmitidos por la tradición oral, pero que en determinada fase de la época colonial cambiaron los criterios de selección de la memoria colectiva, lo que se tradujo por una transformación consciente de la perspectiva histórica tradicional. Para comprobar esta hipótesis, en la sección siguiente abordaremos las características de la vida intelectual entre la élite indígena colonial y, más precisamente, el papel de los letrados que dieron su forma actual a los libros del *Chilam Balam*.

LA HISTORIOGRAFÍA YUCATECA BAJO EL DOMINIO ESPAÑOL

El periodo tomado en consideración en las crónicas llega, por lo general, hasta el año 1579, marcado por el fallecimiento del obispo Diego de Landa y, en el caso de las crónicas 1 y 2, provistas de un registro adicional, hasta el año 1611, fecha de la visita en Maní efectuada por el juez Diego Pareja. De estos datos se colige que la primera formulación de las crónicas es posterior a 1579, y la adición o primera revisión, posterior a 1611. Estas fechas corresponden a dos de las principales campañas de extirpación de la idolatría llevadas a cabo por los franciscanos en Yucatán. Tanto la posesión de códices jeroglíficos como el conocimiento de la escritura jeroglífica fueron prohibidos. Los infractores sufrieron penas severas (Chuchiak 2000). También fue perseguida la tradición oral que daba lugar a representaciones de «farsantes», como lo menciona López de Cogolludo (1971 [1647], libro 4, capítulo 5: 243), porque los consideraban en contacto con sacerdotes y ritos autóctonos:

Tenían, y tienen farsantes, que representan fábulas, y historias antiguas, que tengo por cierto seria bien quitárselos, por lo menos las vestiduras con que representan, porque segun parece son como las de sus sacerdotes gentiles, que cuando no haya otro mal mas que conservarse en ellos aquella memoria, parece muy pernicioso, y mas siendo inclinados á idolatria, y que en ella los usan, siempre me han parecido mal [...].¹⁹

Es necesario representarse de la forma siguiente la situación intelectual y espiritual de Yucatán a finales del siglo XVI: por un lado, los códices jeroglíficos y la tradición oral, que eran los medios tradicionales de conservación de la herencia cultural, fueron prohibidos; por el otro, los jóvenes fueron educados con el fin de empujarlos a adoptar la cultura española, particularmente en sus aspectos lingüísticos, ideológicos y religiosos. La estrategia de los misioneros tuvo como consecuencia una rápida desafección de los mayas yucatecos por la tradición. Esta situación se transparenta, por ejemplo, en la siguiente frase de Sánchez de Aguilar en su *Informe contra idolatría* (1987 [1639]: 90): «[...] pues los idólatras no están en la puericia ó puertad, sino en edad provecta y madura». Interpretamos estas palabras como el indicio de que, a principios del siglo XVI, los que conocían y practicaban las tradiciones de sus antepasados eran personas de edad avanzada y que estas no tenían alumnos a quienes enseñar y transmitir dichas tradiciones. De estas consideraciones deducimos los puntos siguientes:

1. La primera parte de las crónicas se basa en la tradición histórica autóctona, ya sea por medio de los códices o de los relatos orales. Fueron escritos probablemente para rescatar la memoria histórica y evitar su olvido poco tiempo después de 1579.
2. La segunda parte corresponde a una tentativa, realizada después de 1611, de mantener viva la costumbre de registrar los acontecimientos históricos. Pero por desconocimiento de las formas narrativas tradicionales,²⁰ los escribanos utilizaron formas narrativas simples y fueron influidos por las crónicas europeas, que conocían por su actividad profesional.

En efecto, el oficio de escribano público implicaba la elaboración de documentos que satisficieran las normas textuales españolas. La educación de los

19. López de Cogolludo se basó en su relación en el *Informe contra idolatría* del padre Pedro Sánchez de Aguilar (1613) y lo completó con experiencias personales.

20. Esta conclusión implica que también el conocimiento y el uso de la escritura jeroglífica cesó poco tiempo después de la conquista.

futuros escribanos apuntaba precisamente a la adquisición de la capacidad de redactar al estilo hispano y recurría ampliamente al ejemplo de las crónicas europeas para lograr este objetivo. Ya que en esta capa de la sociedad la lectura tendió a ser una actividad cotidiana, los géneros autóctonos desaparecieron de la literatura yucateca.

La comparación de detalle de las cinco crónicas revela la naturaleza de las revisiones a las que fueron sometidos los textos en su forma y contenido por los escribanos de los siglos XVII y XVIII. Nos parece evidente que los primeros escribanos se interesaron por la mera conservación de los datos, mientras que los más tardíos trataron de homogeneizar el contenido de cada crónica para transformarla en una obra histórica coherente y completa. Por ejemplo, añadían fechas en caso de duda u omisión en el original. La comparación de las tres secuencias citadas a continuación, extraídas respectivamente de las crónicas 1, 2 y 3, permite precisar en qué consistió la intervención de los escribanos, quienes las manejaron:

Crónica 1	Crónica 2	Crónica 3
<i>uac kal haab cu tepalob Chich'en Itza ca paxi</i>	<i>lahun kal hab cu tepal Chich'en Itza ca paxi</i>	<i>Vaxac ahau paxci u Chich'en Itza uchi oxlahun uudz' k'atun</i>
Por 120 años gobernaron Chichén Itzá. Después desapareció.	Por 200 años gobernaron Chichén Itzá. Después desapareció.	En un [<i>k'atun</i>] 8 Ahau desapareció Chichén Itzá. [Esto] sucedió después de 260 años.

El ejemplo nos muestra tres versiones de la destrucción del sitio de Chichén Itzá. Entre las crónicas 1 y 2 la correspondencia es total, si exceptuamos los datos temporales. La secuencia de la crónica 3 tiene un tema idéntico al de las dos primeras, pero con una perspectiva distinta, centrada exclusivamente en la toma de la ciudad y omitiendo a sus gobernantes. Las tres secuencias difieren en cuanto a la duración de la fase histórica que precedió a la destrucción de Chichén Itzá. Es de suponer que el texto original contuviera una referencia a esta duración, pero que esta fuera ilegible o juzgada inexacta. Los escribanos se esforzaron entonces por calcular el lapso faltante. Desde un punto de vista más general, observamos que los datos añadidos por los escribanos pueden ser cronológicos pero también temáticos, consistiendo en este segundo caso en la inclusión de menciones de acontecimientos en fechas preexistentes. Dejaremos abierta la cuestión de saber

si tales añadiduras se basaban en otras fuentes, en la capacidad de deducción de los escribanos o meramente en su imaginación.

En este contexto, es de particular importancia la fase colonial de la historia de las crónicas. Aunque tuvieron una fuente común, estos documentos fueron conservados y revisados en pueblos diferentes por escribanos también distintos. Por eso varían notablemente los mecanismos de afinación del material histórico. Por ejemplo, el escribano que, a finales del siglo XVIII, se encargó de la última revisión de la crónica 1, ordenó los acontecimientos según una lógica temática. En una primera sección integró la migración de los futuros pobladores y su llegada al sitio donde se instalaron; en una segunda, la colonización de dicha tierra; y en una tercera, la destrucción de la capital y el exilio de sus habitantes. Resulta extraño que los Tutul Xiu descritos en las fuentes coloniales sobre la historia precolonial de Yucatán como migrantes tardíos²¹ aparezcan en la crónica 1 como los primeros colonizadores. Las otras crónicas no mencionan a los Tutul Xiu en esta posición favorable ni en otra. Pensamos que la intención del escribano fue subrayar el papel de los Tutul Xiu en el desarrollo cultural de la península yucateca. Por eso, los puso en el primer rango en la colonización de Yucatán.

Es de saber que los miembros de la familia Tutul Xiu, gobernantes de la provincia de Maní, fueron los aliados de los españoles durante la conquista, y por eso ocuparon un lugar privilegiado en las primeras décadas del periodo colonial. Pero perdieron su preeminencia durante el siglo XVI y tuvieron que luchar para mantener sus privilegios (Okoshi Harada 2000: 18). Concluimos que en el presente caso el escribano alteró los textos históricos con el fin de reforzar la importancia de los Tutul Xiu en su época, acentuando su papel en la historia precolonial.

En las crónicas 3, 4 y 5, que forman parte del *Chilam Balam* de Chumayel, consta que los únicos actores de la historia precolonial fueron los Ah Itzaob. Este grupo, cuya naturaleza exacta —etnia o miembros de una categoría profesional— ignoramos, desempeña en el *Chilam Balam* de Chumayel el papel de arquetipo del pueblo maya. En otros términos, para el escribano de dicha crónica, los Ah Itzaob encarnan a todos los mayas yucatecos. Esta imagen está desmentida por todas las fuentes coloniales disponibles sobre la historia prehispánica. Según estas, los mayas yucatecos no tenían ninguna designación común y tomaban el nombre de la provincia de donde eran oriundos (véanse las *Relaciones histórico-geográficas de Yucatán*, en Garza et al. 1983). Sin embargo, está claro que el escribano conocía a otros grupos y señores, a juzgar por la siguiente cita:

21. Véase, por ejemplo, el relato de la migración de los Tutul Xiu en el capítulo VIII de la *Relación de las cosas de Yucatán* de Fray Diego de Landa, escrita entre 1565 y 1570 (Landa 1995: 23).

mai tun bahun dzib tilobe maix hach yab dziban	No está escrito mucho sobre sus hechos,
tu cuch : u keban thanob tu batanbaob	sobre las traiciones que hicieron unos a otros.
<i>Bay u cah yahau ah Itzaobe Bay ix ah Itzmal ah</i>	Así sucedió con el señor de los Ah Itzaob, el de Itzamal,
<i>Ake Bay ah Uxmal Bay ah Ichcaansihoo</i>	el de Aké, el de Uxmal, el de Ichcaan- sihoo
<i>bay ah Ci... couooh : xane :</i>	y también el de Ci... couooh...
halach yab halach uinicob ma concon u keban	Muchos de los gobernadores se fueron a urdir
than u cibahob tu batanbaobe heuac ma chicaan ichil yan uaye	traiciones contra otros. Pero, no está relatado aquí.
ma bahun bin tzoloci (páginas originales 13-14)	No está explicado.

Vemos que el escribano se queja de la escasez de las informaciones presentes en sus fuentes, lo que interpretamos como la prueba de que disponía de datos, fragmentarios pero reales, sobre los centros de Ichcaanzihoo, Aké, Itzamal y Uxmal. Ahora bien: en su libro —esto es, el *Chilam Balam* de Chumayel— no mencionó ninguno de estos sitios ni a sus gobernantes. Se centró en la historia de los Ah Itzaob y les atribuyó un papel desproporcionado con la realidad en la historia yucateca precolonial.

Así entendemos que la omisión de acontecimientos no radica en la ignorancia del escribano sino más bien en su estrategia. Su exposición histórica responde a todas luces a un patrón individual. No solo redujo la historia yucateca a la acción de los miembros del grupo Ah Itzaob, sino además la expuso según un nuevo orden cronológico, y decidió que el tema de la destrucción apareciera en el *k'atun* 8 Ahau y el de la colonización en el *k'atun* 4 Ahau. De este modo se volvía manifiesta la correspondencia entre las crónicas y las profecías de su libro. Sin embargo, retrospectivamente, no estamos en condiciones de discernir en qué fuente el autor de la transformación encontró el esquema en el que se basó ni, si no hubo fuente alguna, quién inventó dicho esquema.

Los Ah Itzaob representan los mayas del futuro para el escribano. En los textos proféticos, este se dirige al lector para darle consejos y reglas de comportamiento. Implícitamente, lo incita a la resistencia frente al dominio colonial. De este modo, una profunda unidad vincula el pasado y el futuro: aparece una imagen histórica «pan-yucateca», sin limitaciones regionales ni temporales.

En suma, la importancia dada en las crónicas a ciertos grupos tiende a indicar que los escribanos del periodo colonial tardío se entregaron a un trabajo de reescritura de los textos históricos en función de su pertenencia étnica, pero también de consideraciones políticas generales relacionadas con la sociedad yucateca de su época. ¿En qué consistían estas consideraciones políticas? El énfasis puesto en determinado grupo en el tiempo y espacio confiere una unidad a los mayas yucatecos que nunca existió en el periodo precolonial. Según las fuentes etnohistóricas de la época colonial temprana, la península de Yucatán estaba dividida en varias provincias gobernadas por familias distintas (Roys 1957). Sugerimos que el nacimiento del concepto de unidad maya²² en el pensamiento de los escribanos fue el resultado del dominio colonial y más precisamente de su sistema político y administrativo. Rechazando una historia parcelaria, el escribano del *Chilam Balam* de Chumayel atestigua que la historia de sus antepasados ya no le resulta satisfactoria y que está en busca de nuevas perspectivas.

CONCLUSIÓN:

LA HISTORIOGRAFÍA MAYA EN EL TRANSCURSO DEL TIEMPO

En resumen, a partir de un estudio que fundamentalmente consistía en un análisis comparativo de los textos histórico-narrativos de diferentes épocas, fuimos llevados a evaluar los pesos relativos de las nociones de evolución y continuidad en la historiografía maya yucateca. Al principio, presentando el contenido de las inscripciones jeroglíficas de tipo histórico-narrativo del periodo clásico, evidenciamos la presencia de vestigios de tradiciones antiguas en las fuentes coloniales, más precisamente en los relatos de acontecimientos anteriores a la conquista española. Con el establecimiento del régimen colonial, la introducción de la cultura española causó una fractura en la historiografía maya en cuanto a sus temas y al estilo narrativo. Pero el cambio decisivo sucedió al final de la época colonial. Mientras que los primeros escribanos coloniales eran movidos por el deseo de conservar un patrimonio historiográfico, los escribanos posteriores utilizaron fuentes antiguas para crear una imagen histórica capaz, a la vez, de explicar la situación presente y abrir perspectivas para el futuro. Desde este punto de vista, los escribanos mayas del periodo colonial abandonaron la perspectiva fragmentaria de la historia de sus antepasados y crearon una imagen destinada a superar la limitación temporal y espacial de la historiografía antigua.

22. Hablamos de una unidad regional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARZÁPALO MARÍN, Ramón
1984 «Tiempo físico y tiempo gramatical en maya». En *Actas del VII Congreso de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, t.º 2. Santo Domingo.
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo *et al.*
1991 [1980] *Diccionario maya. Maya-español. Español-maya*. México D.F.: Porruá.
- BARRERA-VÁSQUEZ, Alfredo y Sylvanus G. MORLEY
1949 *The Maya Chronicles*. Washington D.C.: Carnegie Institution.
- BARRERA-VÁSQUEZ, Alfredo y Silvia RENDÓN
1990 [1948] *El libro de los libros de Chilam Balam*. Mérida, Yucatán: Dante [Primera edición en México D.F.: Fondo de Cultura Económica].
- BRICKER, Victoria R.
1986 *A Grammar of Mayan Hieroglyphs*. New Orleans: Middle American Research Institute (publicación n.º 56).
- BRINTON, Daniel Garrison
1882 *The Maya Chronicles*. Philadelphia: s/l.
- BROTHERSTON, Gordon
1982 «Tawaddud and Maya Wit. A Story from the Arabian Nights Adapted to the Community Books of Yucatan». *Indiana*, n.º 7 (2), pp. 131-140.
- CALEPINO DE MOTUL
1995 *Diccionario maya-español*. 3 volúmenes. Ramón Arzápalo Marín (ed.). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHAMBERLAIN, Robert
1948 *The Conquest and Colonization of Yucatan. 1517-1550*. Washington: Carnegie Institution.
- CLENDINNEN, Inga
1987 *Ambivalent Conquests. Maya and Spaniard in Yucatan, 1517-1570*. Cambridge, Mass.: Cambridge University.
- CHUCHIAK IV, John F.
2000 «The Images Speak: the Survival and Production of Hieroglyphic Codices and Their Use in Post-conquest Maya-Religion, 1580-1720». Ponencia hecha en la 5.ª Conferencia Maya Europea, Bonn, diciembre de 2000. Citado con la autorización del autor.

- CRAINE, Eugene R. y Reginald C. REINDORP
 1979 *The Codex Perez and the Book of Chilam Balam of Mani*. Norman: University of Oklahoma.
- EDMONSON, Munro S.
 1982 *Ancient Future of the Itza: the Book of Chilam Balam of Tizimin*. Austin: University of Texas.
 1986 *Heaven Born Merida and its Destiny. The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Austin: University of Texas.
- FARRISS, Nancy M.
 1984 *Maya Society under Colonial Rule. The Collective Enterprise of Survival*. Princeton: Princeton University.
- GARCÍA CAMPILLO, José Miguel
 1996 «Sufijo verbal -ki# en las inscripciones de Chichén Itzá». *Mayab* (10), pp. 50-58.
- GARIBAY K., Ángel María
 1987 [1953] *Historia de la literatura nahuatl*. 2 tomos. México D.F.: Porrúa.
- Garza, Mercedes de la et al.
 1983 *Relaciones histórico-geográficas de la Gobernación de Yucatán*. 2 tomos. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GORDON, G.B.
 1993 *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Lagun Hills: Aegean Park. Reedi-
 ción del facsímil publicado en 1913.
- GRAÑA-BEHRENS, Daniel
 2001 «Kalenderdatierung der Inschriften Nordwestyukatans. Datierungsverfahren». Manuscrito de la tesis doctoral, citado con la autorización del autor.
- GREENE ROBERTSON, Merle y Virginia M. FIELDS (eds.)
 1985 «The First Chronicle of Yucatan (692-1848)». En *5th Palenque Round Table, 1983*. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, pp. 193-209.
- GRUBE, Nikolai y Simon MARTIN
 1998 «Deciphering Maya Politics». En Phil Wanyerka (ed.). *The Proceedings of The Hieroglyphic Workshop: Deciphering Maya Politics*. Austin: University of Texas, Department of Art and Art History.

- GUBLER, Ruth y David BOLLES
 2000 *The Book of Chilam Balam of Na.* Edición facsimilar y en caracteres de imprenta. Lancaster: Labyrinthos.
- GUNSENHEIMER, Antje
 1994 «Reich in der Krise. Der Hiatus in Tikal: Ursachen und Auswirkungen». Tesis de maestría. Bonn: Univerisdad de Bonn.
 2001 «Geschichtstradierung in den yukatekischen Chilam Balam-Büchern: Eine Analyse der Herkunft MS und Entwicklung ausgewählter historischer Berichte». Tesis doctoral. Bonn: Universidad de Bonn.
- HOUSTON, Stephen, John ROBERTSON y David STUART
 2000 «The Language of Classic Maya Inscriptions». *Current Anthropology*, n.º 41 (3), pp. 321-356.
- LANDA, Diego de
 1995 *Relación de las cosas de Yucatán.* Mérida: San Fernando.
- LEONARD, Irving Albert
 1992 [1949] *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World.* 3.ª edición. Berkeley, Los Ángeles: University of California.
- LI, Andrés de
 1999 [1495] *Reportorio de los tiempos.* Laura Delbrugge (ed.). Londres: Tamesis. [La primera edición fue publicada en Zaragoza.]
- LILJEFORS PERSSON, Bodil
 2000 «The Legacy of the Jaguar Prophet: an Exploration of Yucatec Maya Religion and Historiography». *Lund Studies in History of Religions*, n.º 10.
- LÓPEZ DE COGOLLUDO, Diego
 1971 [1647] *Los tres siglos de la dominación española en Yucatan o sea Historia de esta provincia.* Edmundo O'Gorman (ed.). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- LOVE, Bruce
 1994 *The Paris Codex.* Austin: Texas University.
- MARTIN, Simon y Nikolai K. GRUBE
 2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya.* Londres: Thames and Hudson.

MARTÍNEZ, Henrico

1991 [1606] *Reportorio de los tiempos e historia natural de esta Nueva España*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MEDIZ BOLIO, Antonio

1930 *Libro de Chilam Balam de Chumayel. Traducción del idioma maya al castellano*. San José, Costa Rica: Imprenta y librería Lehmann (Sautier & Co.) [2.^a edición en 1973. México: UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario].

MICHELON, Óscar (ed.)

1976 *Diccionario de San Francisco*. Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt (Colección «Bibliotheca Linguistica Americana», 2).

MIRAM, Helga Maria

1988 *Transkriptionen der Chilam Balames*. 3 tomos. Hamburgo: Toros.

OKOSHI HARADA, Tsubasa

2000 «Gaspar Antonio Xiu: El que 'perpetuó' la imagen de los Xiu». Ponencia hecha en el 50.º Congreso Internacional de Americanistas. Varsovia, julio de 2000. Citado con la autorización del autor.

ONG, Walter J.

1987 [1982] *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Traducido del inglés por Wolfgang Schömel. Opladen: Westdeutscher Verlag. [La edición original fue publicada por Methuen, Londres.]

PARKER, Margaret R.

1996 *The Story of a Story across Cultures. The Case of the Doncella Theodora*. Londres: Tamesis.

PÉREZ, Juan Pío (ed.)

1866-1877 *Diccionario de la lengua maya*. Mérida: Imprenta Literaria.

RESTALL, Matthew

1997 *The Maya World. Yucatec Culture and Society, 1550-1850*. Stanford, Cal.: Stanford University Press.

ROYS, Ralph L.

1954 *The Maya Katun Prophecies of the Book of Chilam Balam*. Washington D.C.: Carnegie Institution (Series 1).

1957 *Political Geography of the Yucatán Maya*. Washington D.C.: Carnegie Institution.

1967 [1933] *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. Norman: University of Oklahoma. [Primera edición publicada por Carnegie Institution, Washington D.C.]

SÁNCHEZ DE AGUILAR, Pedro

1987 [1639] «Informe contra Idolorum Cultores del Obispado de Yucatán». En *El alma encantada*. Presentación de Fernando Benítez. México D.F.: Instituto Nacional Indigenista (Anales del Museo Nacional de México), pp. 15-122. [La primera edición del manuscrito fue publicada en 1892.]

SCHELE, Linda y David FREIDEL

1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*. Nueva York: Morrow & Co.

SCHELE, Linda y Nikolai GRUBE

1994 *Notebook for the XVIIIth Maya Hieroglyphic Workshop, 1994: Tlaloc-Venus Warfare; The Peten Wars 8.17.0.0-9.15.13.0.0*. Austin: University of Texas-Department of Art and Art History.

SCHELE, Linda, Nikolai GRUBE y Simon MARTIN

1998 *Notebook for the XXIIInd Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: University of Texas-Department of Art and Art History.

SCHELE, Linda, Nikolai GRUBE, Simon MARTIN *et al.*

2001 *Notebook for the XXVth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: University of Texas-Department of Art and Art History.

SMAILUS, Ortwin

1986 «Die Bücher des Jaguarpriesters—Darstellung und Texte». En Christian Räscher (ed.). *Chactun—Die Götter der Maya. Quellentexte, Darstellung und Wörterbuch*. Köln: Diederichs, pp. 107-136.

SOLÍS ALCALÁ, Ermilio

1949 *Códice Pérez. Traducción libre del maya al castellano*. Mérida: Edición de la Liga de Acción Social.

STRECKER, Matthias y Jorge ARTIEDA

1978 «La relación de algunas costumbres de Gaspar Antonio Chi (1582)». *Estudios de Historia Novohispana*, n.º 6, pp. 89-107.

THOMPSON, John Eric Sidney

1937 *A New Method of Deciphering Yucatecan Dates with Special Reference to Chichen Itza*. Washington D.C.: Carnegie Institution.

1985 [1950] *Maya Hieroglyphic Writing*. Norman: University of Oklahoma.

TREIBER, Hannelore

1987 *Studien zur Katunserie der Pariser Mayahandschrift*. Berlín: VonFlemming.

WHITE, Hayden

1990 *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Traducido del inglés por Margit Smudas. Stuttgart: Fischer.

IV

LITERATURA AMERINDIA
DE AYER Y DE HOY:
EVOLUCIÓN Y CONTINUIDAD

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

JEAN-PHILIPPE HUSSON

¿QUÉ ES UNA «OBRA HÍBRIDA»?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Guaman Poma 1936 [1615]: 317)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Las traducciones son nuestras.

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

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

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

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

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

(Guaman Poma 1936 [1615]: 314)

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

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

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

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

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

(Guaman Poma 1936 [1615]: 317)

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

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

(Guaman Poma 1936 [1615]: 319)

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

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

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

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

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

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

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

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

12. La traducción es nuestra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo propio sucede en Huallparrimachi:

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

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

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

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

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

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

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

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

- Las nubes cubren la tierra, volviéndola oscura:

*Pacha phuyus
tiyaykamunña
Tutayaspá;*
(Meneses 1957: 8-9, 6.^a estrofa)

Nubes bajas se han extendido sobre la tierra
Ennegreciéndola.

*Túkuy ima tutayapun,
Inkallay, sapan apullay,
Ántay qúnchuy phuyu jina.*
(Lara 1957: 178-179)

Todo, todo se entenebrece,
Inca mío, mi solo señor,
Como nube de tempestad.

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

*Huk makipi iñaka llawt'u
T'ipi t'ipi.*
(Meneses 1957: 16-17, 20.^a estrofa)

En otras manos el llauto galano
Destrozado.

*Chay súmaj quri llawt'uykita,
Inkallay, sapan apullay,
Kay auqakuna waykasunku.*
(Lara 1957: 176-177)

Ese tu hermoso llawt'u de oro,
Inca mío, mi solo señor,
Los enemigos te han robado.

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

*Mana llanthuyuq rikukuspa,
Waqaskayku;*
(Meneses 1957: 16-17, 21.^a estrofa)

Viéndonos privados de tu sombra,
Estamos llorando.¹⁷

*Jatun sach'a siriycapun,
Inkallay, sapan apullay,
Llanthuykipin káusaj kayku.*
(Lara 1957: 176-177)

Se ha reclinado el árbol grande,
Inca mío, mi solo señor,
Era a tu sombra que vivíamos.

.....
May llanthutátaj mask'asúnchij.
(Lara 1957: 180-181)

.....
¿Qué sombra vamos a buscar?

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

17. La traducción es nuestra.

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

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

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

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

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

19. Véase la nota 4.

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

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

LA HIBRIDACIÓN LITERARIA EN LA ÉPOCA ACTUAL

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

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

*Nuqata puni munawaspa
 Nuqata puni waylluwaspá;*

Si verdaderamente me quieres
 Si verdaderamente me amas;

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

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

Captura antes un cóndor
 Enlaza antes un puma.²¹

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

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

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

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

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

21. Hemos modificado la traducción del último verso.

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

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

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

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

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

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

(Guaman Poma 1936 [1615]: 309)

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

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

(Montoya 1987: 555-556)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Inca Garcilaso de la Vega

Texto de Huancapón

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIÓN:

DOS ÉPOCAS, DOS FORMAS DE HONRAR LA TRADICIÓN

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José María

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

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

BALDOCEDA ESPINOZA, Ana

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

ERNAULT, Émile

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

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

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

FRÉZIER, Amédée

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

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

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

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

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

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

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

HUSSON, Jean-Philippe

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

HUSSON, Jean-Philippe (ed.)

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

ITIER, César

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

JAKOBSON, Roman

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

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

1955 *Taki parwa*. Cuzco: Imprenta Garcilaso.

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

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

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

LARA, Jesús

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

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

LARA, Jesús (ed.)

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

LIRA, Jorge A. [rístides]

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

LOPE DE VEGA

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

LÓPEZ BARALT, Mercedes

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

MENESES, Teodoro L. (ed.)

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

MENESES LAZÓN, Porfirio

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

MILLONES, Luis

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

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

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis

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

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

El discurso poético náhuatl de ayer y de hoy: trayectoria continua y discontinua

MARIE SAUTRON

Hoy en día algunos autores mexicanos se dedican a recoger la palabra poética de los indígenas contemporáneos de lengua náhuatl. Entre dichos indígenas, unos intelectuales —maestros y escritores— hacen brotar con toda claridad sus propias composiciones narrativas o poéticas. Se destacan, entre otros, el maestro y escritor de narrativa Librado Silva Galeana (México, Distrito Federal), el escritor Eliseo Aguilar (estado de Puebla), el investigador Marcos Matías Alonso (Guerrero), el lingüista y maestro Román Güemes (Veracruz) y el poeta *José Antonio Xokoyotsij* —seudónimo de Natalio Hernández Hernández—, oriundo de Ixhuatlán (Veracruz), en cuya poesía vamos a fundamentar nuestro análisis comparativo. ¿En qué consiste precisamente este análisis?

Aunque manifieste evolución o rasgos modernos, la poesía de *José A. Xokoyotsij*, recopilada en un libro de dieciocho poemas titulado *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor*, procede en parte de la tradición oral poética prehispánica. Esta viene reunida en dos manuscritos del siglo XVI, capitales para el conocimiento de la «cultura literaria» de los antiguos mexicanos: *Romances de los señores de la Nueva España* y *Cantares mexicanos*.¹ El primer manuscrito, de un total de 42 fojas, está conservado en la Biblioteca de la Universidad de Austin, mientras el segundo, de 85 folios, se halla en la Biblioteca Nacional de México.²

-
1. Entre los documentos relativos a la cultura náhuatl, *Romances de los señores de la Nueva España* (RSNE) y *Cantares mexicanos* (CM) representan el conjunto de la producción poética. Elaborados en la primera mitad del siglo XVI, unos años después de la conquista, redactados en alfabeto latín y lengua náhuatl, ambos manuscritos forman parte de los documentos más significantes sobre la «cultura literaria», o más bien la tradición oral del México antiguo.
 2. El manuscrito RSNE (ms. G57-59) forma parte de la colección latinoamericana de Benson, sección Genaro García. En cuanto al manuscrito CM (ms. 1628), está constituido de distintas células de textos. Contiene primero una colección de cantos en lengua náhuatl de un total de 85

Identificar y examinar por una parte la herencia de lo poético prehispánico en la poesía actual de *José A. Xokoyotsij* y, por otra, la identidad propia de esta poesía, será el propósito de este análisis.zx

EL DISCURSO POÉTICO NÁHUATL DE AYER Y DE HOY: BREVE PRESENTACIÓN

Se debe recordar que la representación de la palabra y del pensamiento de los antiguos mexicanos estaba regida ya por una escritura pictográfica o figurativa, ya por una escritura ideográfica, ya por una escritura fonética. Pero, por no ser el sistema fonético un método de comunicación suficientemente elaborado para expresar, por ejemplo, la integridad de un canto, este seguía obedeciendo a la tradición oral que se fundamentaba en gran parte en unas técnicas mnemónicas (Sautron 1999: 15-16, 28).

Una de las diversas definiciones aplicadas a la palabra «canto» es: «poesía lírica o épica, originalmente cantada». En cuanto a la palabra «poesía», está generalmente definida como «un arte del lenguaje que tiende a expresar o a sugerir algo mediante el ritmo (sobre todo el verso), la armonía y la imagen».³ El discurso poético de los antiguos mexicanos —*in cuícatl*—, propio de la tradición oral, corresponde a nuestra noción de «canto» cuando el discurso poético náhuatl de hoy, estudiado aquí, corresponde al poema propio de la escritura.⁴

La voz poética del canto náhuatl clásico abarca a la vez al autor y al intérprete individual o colectivo. El destino irrevocable del canto prehispánico a una práctica o a una transmisión oral lo relega en gran parte al anonimato. Por el contrario, el autor de los poemas modernos —*José A. Xokoyotsij*— que hemos seleccionado está identificado y la voz poética es la de un individuo.

folios, conocida con el mismo nombre *Cantares mexicanos*. Abarca también otros textos, redactados en náhuatl, español y latín, relativos al calendario divinadorio mexicano y a diversas cuestiones religiosas (Garibay 199, vol. I: LXIII; Sautron 1999: 16-17).

3. Diccionario *Le Petit Robert*.

4. Somos conscientes de que el libro de poemas de *José A. Xokoyotsij* no es representante de todo el discurso poético náhuatl de hoy, pero, en espera de otro material, ya podemos dar con él una idea de la problemática planteada. Es preciso añadir que una parte del discurso poético náhuatl de hoy sigue perteneciendo a la tradición oral.

LO PREHISPÁNICO EN EL DISCURSO POÉTICO NÁHUATL ACTUAL

La presencia de elementos de origen prehispánico, de lo autóctono, en el discurso poético náhuatl de hoy, se verifica en términos estructurales, léxicos, estilísticos y temáticos o ideológicos.

Entre los principales recursos estructurales y estilísticos alrededor de los cuales se edifica el canto náhuatl tradicional se destacan el paralelismo, la repetición, la acumulación, la gradación, el complejo metafórico y los giros comparativos y analógicos⁵ (Sautron 1999: 85-101). Varias estrofas, tanto en el canto náhuatl tradicional como en el de hoy, suelen construirse conforme a la compleja estructura paralelística, anafórica, reiterativa, circular y antitética adoptada en el ejemplo siguiente:

JAX, pp. 12-13⁶

IKNOTLAJTOLI

Ni iknochoka kemantika
ni teikeneltij ninentinemi
tekuesoj ken nipanotinemi
koyopaj ni tekipanoua.
Ikanoyolo nijnekiskia
Xochitlatsotsontli nij kakiskia
Ayakachtli nimijtotiskia
Iniuaya nomaseual ikniuaj ni pakiskia.
Tekuesoj tlen tech panti
Nochi tlen timaseualtekinitij [...]
Asijka tonatij matimoyolchikauakaj

Asijka tonatij matiyolpakikaj [...]

Ma tlami ni majmajtli
ma tlami ni temiktlí

SENTIMIENTO

Lloro de sentimiento algunas veces
camino huérfano otras veces,
es triste como voy pasando la vida
trabajo en casa de blancos y mestizos
De todo corazón desearía
escuchar la música de la flor y el canto
bailar la danza de las flores
reír junto con mis hermanos indios.
Es triste lo que nos sucede
a muchos de los trabajadores indios [...]
Llegó el día en que nuestros corazones
volverán a ser fuertes
llegó el día en que podemos reír
nuevamente [...]
Que acabe este miedo
que acabe esta pesadilla,

- Curiosamente, los giros comparativos y analógicos a los que suele recurrir el *cuicani* o poeta del México antiguo (Sautron 1999: 91-93) no parecen presentar interés particular para el poeta moderno, a diferencia de los demás recursos estructurales o estilísticos.
- Las traducciones al español de los poemas en náhuatl de José A. Xokoyotsij (JAX) son del propio autor. Es su libro de poemas un libro bilingüe. La paleografía, la transcripción y la traducción de los cantos sacados de los manuscritos RSNE y CM son nuestras. Con el fin de facilitar la lectura de nuestro análisis comparativo, proponemos primero un poema (raras veces dos) de JAX seguido por uno o dos poema(s), sea de RSNE, sea de CM (versión náhuatl y traducción al castellano).

*ma kotoni ni kuesiuistli
ma sampa asi pakilistli uan
yolchikaualistli.*

CM, f. 33v

*Ye no yancuic in tocuic ticehua ye nica
ye no yancuic in toxoch tomac
ðmaniqui,
ma ic onahuielo antocnihua huiya
¡Huiya!7
ma ica ompolihuin
tellel in totlayocol
yiaoo yiao yiahue ayia ayiaa ohuaya
Macac tlaocoya
Macac quelnamiqui in tlpc ayiahue*

*Izca in toxochiuh yhuan in yectli yan
tocuic
ma ic onahuielo
ma ica ompolihuin
tellel in totlaocol (Et)
Çanio nican in antocnihuà
tontotlanehuico
in tlpc.
y tica[u]htehuazque yectli yan cuicAtl y*

*ticauhtehuazque yhuà in xochitl
a ohuaya
Yca nitlaocoya yehuaya ye mocuic
o ipalnemohuani ¡Yehuaya!
Ticauhtehuazque yectli yan cuicatly.*

que se borre esta tristeza
que vuelva la alegría y la fuerza de los
corazones.

Nuevos son los cantos que entonamos aquí.
Nuevas son las flores que están en
nuestras manos.
¡Que haya así algún placer, amigos míos!

¡Que desaparezcan así
nuestra pena y nuestro sufrimiento!
¡Yiaoo yiao yiahue ayia ayiaa ohuaya!
¡Que nadie esté triste!
¡Que nadie tenga recuerdos en la
tierra! *¡Ayiahue!*

He aquí nuestras flores y nuestros
bellos cantos.
¡Que haya así algún placer!
¡Que desaparezcan así
nuestra pena y nuestro sufrimiento!
Aquí en la tierra,
solo estamos prestados unos a otros,
amigos míos.

Tendremos que irnos y abandonar los
bellos cantos,
Tendremos que irnos y abandonar las
flores. *¡Ohuaya!*

Tu canto me apena, ¡oh, Él-por-quien-
se-vive!

Tendremos que irnos y abandonar los
bellos cantos.

Los procedimientos estilísticos en la producción poética náhuatl actual son también representativos de una tradición antigua. En efecto, el estudio de las figuras del discurso, componentes fundamentales del enunciado poético, es revelador de una sintonía entre el canto tradicional y el poema de hoy. Entre dichas figuras, es imprescindible mencionar el «difrasismo», término sugerido por

7. En las traducciones vienen en letra cursiva las sílabas no léxicas u onomatopéyicas, comentadas anteriormente en nuestra obra (Sautron 1999: 116-118).

Ángel M.^a Garibay para traducir una de las manifestaciones expresivas de la metáfora muy apreciada por la lengua náhuatl. Se trata concretamente de la unión metafórica de dos palabras, como por ejemplo *in cuicatl in xóchitl* —«la flor, el canto»—, para designar el canto o la poesía, o *in atl in tépetl* —«el agua, la montaña»— para evocar la urbe.⁸ El primer difrasismo abunda en el canto tradicional náhuatl (Sautron 1999: 316-339) y, de manera natural, el poeta actual recurre a él cuando se refiere al concepto de poesía.

JAX, pp. 60-61

XOCHIKOSKATL

(tlen itlamiyaj)

Nochi santipanoj,

Nochi titlakajteuasej;

Yeka moneki matitlatlepanitakaj,

Yeka moneki matitekikaj;

Yeka moneki matijtlalanakaj,

Matijmaluikaj uan matikajokuikaj

tlen ika titlachixtokej:

xochitl uan kuikatl.

COLLAR DE FLORES

(final)

Todos somos fugaces,

todos nos iremos;

por eso debemos respetarnos,

por eso debemos trabajar;

por eso debemos recoger,

respetar y conservar

las cosas de la vida:

la flor y el canto.

RSNE, f. 12r

Cano tihui hue

Cano tihui om timiqui

oc neli yn tinemi

oc ahuiyaloya

oc ahuiltitlano yehuaya Dios

[totecuyo]⁹

acâ çániyo nican ni tlalticpacqui

huelic xochitli yhuà ni cuicatl

yhuà ni tlalticpac ye neli

ye nel tihui

ohuaya ohuaya

¿A dónde pues vamos?

¿A dónde vamos una vez muertos?

¿Aún vivimos verdaderamente

en el lugar de la felicidad,

en el lugar del placer, oh, Dios,

Señor Nuestro? ¡Yehuaya!

¡Solo existimos aquí en la tierra!

Exquisitas flores y cantos:

¡he aquí la única verdad en la tierra!

En verdad, nos vamos.

¡Ohuaya ohuaya!

8. CM, f. 7r, 12r, 20v, 22v, etcétera; JAX, 18-19, 26-27.

9. Numerosas referencias religiosas cristianas —entre ellas la palabra «dios»— abundan en los cantos de ambos manuscritos. Dichas interferencias religiosas glosan o sustituyen una terminología religiosa náhuatl. Se trata obviamente de una sustitución efectuada por los frailes españoles, cuando procedieron a la recopilación de los cantos tradicionales, y con motivos evangelizadores (Sautron 2000).

CM, f. 10r

[...] o nen tacico
 tonquĩçaco in tlpc a
 ohuaya ohuaya
 Çan ca iuhqui noyaz
 in oompopoliuh xochitla
 antle notleyo yez
 in quèmanian,
 antle nitauca yez in tlpc.
 Manel xochitl
 Manel cuicatl...

[...] ¡Ah! Llegamos en vano,
 venimos en vano a la tierra.
 ¡Ohuaya ohuaya!
 ¡Ay! Me iré
 cual esta flor que pereció.
 Tarde o temprano,
 mi fama ya no será nada,
 mi nombre ya no será nada en la tierra.
 Al menos las flores,
 al menos los cantos.

El poeta indígena actual se refiere al contexto lingüístico y cultural del México prehispánico del que toma prestado algunas imágenes claves. Un estudio estadístico del arsenal léxico y un inventario de las imágenes poéticas permite así evaluar el grado de presencia de lo prehispánico en el poema náhuatl de hoy. «Flores» (*xó-chitl*), «pájaros» (*tótotl*) y «mariposas» (*papálotl*), unas imágenes naturales recurrentes en el discurso poético clásico, vuelven a ser empleadas por el poeta coetáneo. «Corazón» (*yótlotl*) y «pensamientos» (*tlalnamiquiliztli*), dos palabras metafóricas propias del lamento lírico para evocar la sede de las sensaciones íntimas, abundan tanto en el canto náhuatl clásico como en el moderno.¹⁰

En cuanto al contexto cultural antiguo, el poeta coetáneo se refiere ora a la cosmogonía y a la religión antigua: «Quetzalcóatl», «Nuestra Madre Tierra» (*tonanah tlalticpatli*), «Nuestro Padre el Sol» (*totatah tonatiuh*); ora a creencias rituales o mortuorias, como es el caso del clavel de las Indias (*cempoalxóchitl*) que adorna los caminos que juntan la morada *postmortem* del difunto —concretada por el cementerio— a su antiguo domicilio terrestre (Sautron 1999: 267-268); ora a construcciones religiosas como el templo (*teocalli*), o a centros educativos (el *calmecac* y el *telpochcalli*) o aun al lugar de conservación del conocimiento de los códices (*amoxtli*), la «casa de los códices» (*amoxcalli*); ora a costumbres culinarias: «maíz» (*centli*), «tortilla» (*tlaxcalli*); ora a lo artístico: los pintores de códices (*tlahcuiloani*), los discursos éticos o la «palabra antigua» (*huehuehtlahtolli*), el canto o la poesía —designada entre los antiguos mexicanos mediante la doble metáfora *in xóchitl in*

10. Todas las imágenes clásicas citadas fueron catalogadas en nuestra obra (Sautron 1999). A continuación mencionamos su localización en el libro de poemas de JAX: «flor», 8-9, 10-11, 12-13, 46-47; «pájaros» y «mariposas», 10-11; «corazón», 10-11, 12-13, 14-15, 16-17, 22-23, 24-25, 30-31, 32-35, 36-37, 38-39, 42-43, 44-45; «pensamientos», 10-11, 14-15, 32-33, 34-35, 40-41, 42-43, 56-57.

cuícatl, «la flor, el canto»—,¹¹ la música: «flauta» (*huilacapitzli*), los tambores (*huéhuetl* y *teponaztli*) y la danza (*netotiliztli*). Y es de precisar que la idea de una triple dimensión artística (canto, música y danza) en el México prehispánico (Sautron 1999: 46-53) se transparenta también en el discurso poético náhuatl de hoy.¹²

En cuanto al fondo ideológico, el canto náhuatl tradicional suele estar marcado por el lamento, la desolación y el sufrimiento, hasta tal punto que se lo podría comparar con la elegía occidental. En una perspectiva íntima, también emanan de él sentimientos expresivos como la esperanza, el gozo o aun la pasión. Así, predominan alternativamente sentimientos de profunda amargura y sentimientos de alegría desbordante. Esta temática característica del canto prehispánico resulta ser también una de las facetas del poema náhuatl de hoy.

JAX, pp. 10-11

XOKOYOTSIN MOYOLNOJNOTSÁ

Asijka tonatij timoyolnojotsas

miak tlamantli kiajokui moyolo;
yeka tipatstlami, yeka tiyokuitlamiki,
kemantika tiiknochoka,
kemantika tiyolpitsauia.
Ayokkana ximokueso
Ayokkanaj xiiknochoka,
yejyektsij moyolo
yejyektsij monemilis uan
motlajlamikilis
Sampa xipaki
sampa xiyolpaki;
xitlachia, xiuajatlachia,
yejyektsij xitlachia.
Xikita tlanextli,

XOKOYOTSIN DIALOGA CON SU CORAZÓN

Llegó el día en que debes hablar con
 tu corazón,
 muchas cosas guarda tu corazón;
 por eso te irritas, por eso te vuelves colérico,
 algunas veces lloras de sentimiento,
 otras veces tu corazón se esparce.
 Ya no estés triste
 ya no llores de sentimiento,
 tu corazón es bello
 es bello tu sentimiento y tu
 pensamiento
 Ríe nuevamente
 que tu corazón ría nuevamente,
 despierta, mira lejos,
 mira con alegría.
 Mira el amanecer,

-
11. Es de notar que la traducción española de «canto» de JAX no corresponde siempre al binomio metafórico náhuatl *in xóchitl in cuícatl*. En efecto, atañe a veces a las referencias aisladas *cuícatl*, «canto» (22-23) o *xóchitl*, «flor» (38-39, 48-49, 58-59), o aun a la expresión metafórica *xochitlat-zotzontli*, «música de la flor» (12-13, 16-17, 48-49).
12. Localización de los ejemplos citados: «Quetzalcóatl», 8-9; «Nuestra Madre Tierra», 8-9, 16-17, 22-23, 32-33, 36-37, 44-45, 56-61; «Nuestro Padre el Sol», 32-33, 58-59; *cempoalxóchitl*, 48-49, *teocalli*, 26-27; *calmecac* y *telpochcalli*, 26-27; *amoxtli*, 12-13, 36-37; *amoxcalli*, 12-13, 26-27; «maíz», 8-9, 58-59; «tortilla», 36-37; «pintores de códices», 12-13; *huehuehlahtolli*, 12-13; *in xóchitl in cuícatl*, 8-9, 12-13, 44-45, 60-61; *huilacapitzli*, *huéhuetl* y *teponaztli*, 12-13; «danza», 12-13, 16-17. Referente a la triple dimensión artística: Danza, música y canto (16-17), música y flor —como sinónimo de canto— (24-25, 36-37), danza y flor (12-13).

*xikinita yeyeksij, xochimej
xikinnita totomej, papalomej
uan nochi tlen onkaj ipan ni
tlaltipaktli.*

*Nochi san tipanoj
nochi titlakajteuasej,
tekuesoj nitiyoltokej
temajmatij nititlachixtokej.
Yeka moneki xitekiti
yeka moneki xitlatlepanita;
xinemi ika pakilistli
amo kemaj ximokueso.*

RSNE, f. 19r-v

*çaniyo yn toxochihui ya tonaahuiya
çaniyo y cuicatla ya ya o pupulihui
yn amotlaocoli yn tepilhuani
ya yehuâ
amelel oquiça
ohua[ya] ohuaya
quiyocoya ya yn ipalnmohua ya hua
qui ya hual temohuiya moyocoyaçin
y naya hahuilo xochitli y
ya yehua
hameleloquiça
ohuaya ohuaya*

CM, f. 5r

*Tlaocoya in noyollo
nicuicaniitl nicnotlamatia yehua
ça ye y xochitly çan ye in cuicatlin,
ica nîtlacocoa
in tlalticpac ye nicâ
manè quitocan
in techcocolia,
in techmiquitlani
moch ompa onyazque cano y ichani
ohuaya et.*

contempla la belleza de las flores;
observa los pájaros, las mariposas
y todas las cosas que hay en la
naturaleza

Todos somos fugaces
todos nos iremos;
es triste nuestra vida en la tierra
es difícil nuestra existencia.
Por eso es necesario que trabajes
vive con alegría
que no te invada la tristeza.

Nos alegramos con nuestras flores.
Vuestra tristeza se acaba con el canto,
ioh, príncipes!

Vuestra pesadumbre desaparece
gracias a él.

¡Ohuaya ohuaya!

El-por-quien-se-vive lo crea,
el Creador-de-sí-mismo,
satisfecho con flores, lo hace bajar.

Vuestra pesadumbre desaparece
gracias a él.

¡Ohuaya ohuaya!

Triste es mi corazón,

¡Ay! ¡Me aflijo, yo, el cantor! *¡Yehua!*

Solo las flores, solo los cantos
son la causa de mi dolor,
aquí, en la tierra.

¡Ah! ¡Ojalá digan en vano
que nos odian,

que desean nuestra muerte!

Todos irán allá a su morada.

¡Ohuaya!

Un juego de oposición está centrado en los sentimientos de tristeza y de alegría entre los cuales se produce, en efecto, un balanceo regular. La experiencia poética del *cuicani*, ya sea de ayer o de hoy, suele ser inseparable de conceptos

fundamentales, filosóficos o metafísicos, que conllevan tantas preguntas como tentativas de respuestas. El poeta suele interrogarse sobre cosas inherentes a la existencia del ser, a su propia realidad existencial. Las reflexiones existenciales —inseparables del genio personal y meditativo— presentes en el canto de *José A. Xokoyotsij* son como el eco de un pasado venerado, todavía anclado en las mentalidades modernas.

Por otra parte, el tema de la muerte como mensajera de la nada y el del gran dilema de la desaparición del ser, que está presente de manera obsesiva en el canto náhuatl clásico, tiene repercusión tanto en el poema anterior de *José A. Xokoyotsij* como en las estrofas que siguen:

JAX, pp. 36-37

KEMAJ NANIMIKIS

[...] *axkanaj nimokuesoua,*
axkanaj nimotekipachoua
kemaj ni tlajtoli nikiykuiloua;
pampa panimaj nochi santipanoj
nochi titlakajteuasej
nochi tikisteuasej.

CUANDO YO MUERA

[...] No me siento triste,
no me siento preocupado
cuando escribo estas palabras;
al fin todos somos pasajeros
todos nos alejaremos
todos nos iremos.

JAX, pp. 26-27

TATAMEJ: NIMECHONKAMAUIS

Miak tonatij panojka intlajkajtejkej

miak tonatij panojka intechkajtejkej,

tlauel timechijlamikij

axkemaj timechilkauaj.

[...] *Ayok kemaj intlachiakij*
kampa yaluaya uejueyi atlepemej
inikinkajtejkej,

kampa ueyi Tenochtitla

inkiketstejkey

kampa kalmekac uan Telpochkali

inkintekpantejkej.

ABUELOS: PERMÍTANME HABLARLES

Han pasado muchos días desde que se fueron

han pasado muchos días desde que nos abandonaron,
mucho les recordamos
nunca los olvidamos.

[...] Nunca más vendrán a ver donde ayer dejaron grandes ciudades,

donde ayer edificaron la gran ciudad de Tenochtitlan

donde alguna vez construyeron el Calmecac y el Telpochcali.

CM, f. 25r-v

O ayc ompoli:huiz in moteyo

no piltzin ti teçoçomocztzin

ancaça ye inmocuic o

ayca nihualchoca y' çan

Nunca desaparecerá tu fama,
ioh, príncipe mío, oh, Tezozomoc!
Este es tu canto:

es él el motivo de mi llanto, de mi

nihualicnotlamati
conon tiyachua ohuaya ohuaya.
çan nihualayocoyao nicnotlamatia
ayoquic oo ayoc quémalian
ti techyaitaquiuh in tlapc y
canon tiya yehua ohuaya ohuaya.

pesadumbre.
 Pero ¿a dónde te fuiste? *iohuaya ohuaya!*
 ¡Ay! ¡Estoy triste, estoy apenado!
 Nunca más, en ningún otro momento,
 vendrás a vernos en la tierra.
 Pero ¿a dónde te fuiste? *iOhuaya ohuaya!*

A modo de conclusión parcial, conviene mencionar que el poema en lengua náhuatl de hoy se inspira también en la prosa o narrativa náhuatl clásica. En efecto, es patente su relación con la *huehuetlahtolli*, la «antigua palabra», especie de discurso o arenga moral. El elogio tanto al padre como a la madre o las amonestaciones a los jóvenes indios u hombres blancos y mestizos del poeta indígena¹³ proceden verosímelmente de los antiguos discursos.¹⁴

PRESENCIA VOLUNTARIA DE LO PREHISPÁNICO EN EL POEMA NÁHUATL DE HOY

La expansión de las investigaciones, la valorización y análisis de múltiples fuentes en lengua náhuatl y la afirmación de un interés por la cultura y el idioma del México antiguo en los últimos cincuenta años invitaron a los intelectuales indígenas de hoy a dar a conocer sus propias creaciones narrativas o poéticas. Y de ahí la confianza adquirida fue fortificando una lucha cada vez más comprometida. Por tomar el partido de los indígenas desde años y haber tratado de poner de realce la cultura e idioma de los antiguos mexicanos, *José A. Xokoyotsij* forma parte de dichos intelectuales comprometidos.¹⁵

13. Véanse, respectivamente, las páginas 28-29, 32-35, 38-41, 42-45.

14. A modo de comparación, véanse por ejemplo la «respuesta de una hija a su madre agradecida por sus amonestaciones e instrucciones» (Durand-Forest 1991: 75-76), la «exhortación de un padre a su hijo para incitarle a vivir de manera recta y virtuosa» (Durand-Forest 1991: 45-64), el cuarto discurso del libro VI del Códice Florentino «donde se dicen las palabras con que el padre, señor ó noble, amonestaba a su hijo para que viviera modestamente y fuera respetuoso y se conociera a sí mismo para estar bien con los dioses y con los hombres [...]» (Díaz Cíntora 1995: 65-82), o el sexto discurso «en que se ponen los consejos con que el padre, noble o señor, exhortaba a su hijo a la prudencia (en su vida) pública y (le decía) cómo había de dormir, beber, comer, hablar y vestir [...]» (Díaz Cíntora 1995: 101-116).

15. Por cierto, el público primero de su poesía es él mismo y no, lamentablemente, el pueblo indígena, el público más implicado.

Como ya se ha dicho, se percibe en sus composiciones cierta voluntad de conformarse con la tradición oral poética de los antiguos mexicanos, tanto en la organización estructural como en la elección del arsenal léxico y estilístico y del sistema ideológico de sus cantos. Además, la influencia de lo prehispánico es explícita, puesto que, en su discurso, *José A. Xokoyotsij* deja clara la pertenencia de algunas imágenes al México antiguo, y evoca claramente el legado cultural dejado por los ancestros.

JAX, pp. 12-13

IKNOTLAJTOLI

[...] *ma sampa tij kakikaj ueuetl uan teponastli*
ma sampa tij kakikaj akatlapitsli.
ma sampa mo echkauiakaj ueuetlakamej
ma sampa tij kakikaj eueutlajtoli
ma sampa tij yolitikaj
xochikali uan kuikakali.
Ma sampa nesikaj toltekamej
ma sampa mo echkauikaj tlajkuiloanej
ma tikin tlalanakaj to amoxuaj
ma sampa tijketsakaj amoxkali.

SENTIMIENTO

[...] escuchemos otra vez el ueuetl y el teponaztle
 escuchemos otra vez el canto de la flauta.
 Que acerquen nuevamente los ancianos
 escuchemos otra vez el ueuetlajtoli
 revivamos la casa de la flor y el canto.

Que surjan nuevamente los artistas indios
 que se acerquen otra vez las tlajkuiloanej,
 recojamos nuevamente nuestros libros
 construyamos la casa de los códices.

PECULIARIDADES DEL DISCURSO POÉTICO NÁHUATL ACTUAL

Conforme al paso del tiempo y a la evolución de la sociedad nahua y mexicana en general, la lengua náhuatl de hoy difiere naturalmente de la del México prehispánico. En lo que se refiere al sistema gráfico u ortográfico —por cierto elaborado por los primeros misioneros franciscanos y no por los antiguos mexicanos en lo que concierne el náhuatl clásico— se observan alteraciones y diferencias obvias. En términos generales, la ortografía del náhuatl adoptada en el estado de Veracruz corresponde a una transcripción fonética de la lengua hablada.¹⁶ Así, por ejemplo, los sonidos [k] y [s] suelen ser transcritos con esta letra, cuando en el náhuatl clásico vienen expresados por las letras respectivas «c» o «q» y «z» o «ç».

16. Conforme a las regiones o estados de México, el náhuatl actual presenta algunas variaciones. Así, la [j] que suele emplear José A. Xokoyotsij a modo de oclusión de la glotis está sustituida por la [h] aspirada en el Distrito Federal y sus alrededores donde, además, se habla un náhuatl más cercano al náhuatl clásico.

Otras alteraciones más notables se operan: a modo de ejemplo, el sustantivo clásico *tlalnamiquiliztli* se vuelve *tlahlamiquiliztli*.¹⁷

Fuera del sistema gráfico, el registro léxico y temático presenta también divergencias y sufre una evolución, y define en cierta medida la identidad del canto náhuatl contemporáneo.

Primero, se realizan unas creaciones lingüísticas que suelen responder a las necesidades del poeta para expresar nuevas realidades culturales, nuevas costumbres, inexistentes entonces en el México antiguo. Entre los ejemplos más relevantes se destacan las palabras *kaltlakualnamakatiloyaj* («restaurante»), *koyomej* o *koyopaj* («hombres blancos y mestizos») y sus derivaciones terminológicas *koyotlalpa* («pueblos»), *koyoaltepeko* («ciudades»), *koyokuapa* («ladinizar») y *koyotlajtoli* («castellano»).¹⁸ En el campo estilístico, es notable la creación del difrasismo *in nemizliztli in tlalnamiquiliztli*, «el sentimiento, el pensamiento» o la variante *in tlalnamiquiliztli in nemiqiliztli*, «la sabiduría, la filosofía». ¹⁹ El valor significativo más sintético de dicho difrasismo podría ser: la identidad.

La significación de algunas palabras a veces cambia y otras veces se extiende. Por ejemplo, el sentido clásico de la palabra *nemiliztli* —«vida»— ha sido sustituido por «sentimiento» o «filosofía» en el náhuatl contemporáneo; la significación clásica de la palabra *tlalnamiquiliztli* —«pensamiento», «reflexión», «memoria»— viene complementada por otro sentido: «sabiduría»; el sentido clásico de los vocablos *pámitl* —«bandera»— y *atemitl* —«piojo»— está respectivamente sustituido en un poema por «pasador» y «mar». ²⁰ En algunas ocasiones, es el campo de significación de unas imágenes o metáforas el que cambia. Por ejemplo, la «flor de agua» —*axochitl*—, que está metafóricamente asociada al contexto de la guerra en el canto náhuatl clásico, se vincula a la idea de belleza y amor en el canto náhuatl de hoy. ²¹

Por otra parte, se presentan algunas deformaciones lingüísticas que conciernen a términos tanto de origen náhuatl como español. En el primer caso de deformación, se destaca la palabra náhuatl *mexko* para México. En el segundo caso, son las palabras «nahuatlizadas» y abundan más los ejemplos: *kistiano chihuasej* («occidentalizar»), sin duda alguna de la palabra española «cristiano»; *payoj* («pañuelo»),

17. Véase, por ejemplo, CM, f. 2r y f. 4v; JAX, pp. 11, 14, 34, 40, 44, 56 y 58.

18. En lo que se refiere a la nueva terminología, conservamos la grafía moderna empleada por JAX. Véanse, sucesivamente, las páginas 12-13, 14-15, 18-19, 26-27 y 50-51.

19. Véanse las páginas 10-11, 34-35, 42-43 y 56-57.

20. *nemiliztli* (10-11, 14-15, 34-35, 42-43, 56-57); *tlalnamiquiliztli* (34-35, 42-43, 44-45, 56-57, 58-59); *pámitl* (22-23) y *atemitl* (30-31).

21. Véase, por ejemplo, RSNE, f. 8v; CM, f. 53v; JAX, pp. 22-23.

tal vez de la palabra «pañó»; o aun *silkouetej* o *akouetej* («cohetes»), probablemente del mismo vocablo «cohete».²²

Por fin, es obvia la intrusión de términos españoles: la falta de una correspondencia terminológica en su lengua materna ha incitado sin duda alguna al poeta indígena a recurrir a términos en castellano, un préstamo que queda a veces explícito por el empleo de comillas. Las intrusiones conciernen a la palabra «indio», que sustituye en dos ocasiones la palabra náhuatl *macehualli*, que designa concretamente al pueblo y a la que recurre el mismo poeta en otras ocasiones; el término «mejicano» que se distingue de la palabra náhuatl clásica *mexica*; el vocablo «listo» para «distón»; las palabras «machete», «bilingüe», «morral», «secundaria», «beca» y «tropa»; y, en fin, nombres étnicos indígenas: «dakotas», «jopis», «kechuas», «aymaras», etcétera.²³

Fuera de las alteraciones gráficas u ortográficas y de la evolución léxica y semántica, cabe mencionar cierta emancipación temática en la producción poética náhuatl de hoy. A diferencia del canto náhuatl tradicional, que es fundamentalmente lírico (Sautron 1999), la poesía de *José A. Xokoyotsij* tiende a ser además realista e incluso ética. El poeta, portavoz del indígena del México de hoy, analiza así la situación de los nahuas coetáneos (12-13, 18-21), describe costumbres de su vida cotidiana (22-23, 36-37, 46-49), cuenta anécdotas o recuerda asuntos particulares (50-55), y los invita, además, a cumplir diversos deberes morales (trabajo, respeto individual, familiar, cultural, etcétera). De modo que el poeta indígena se interroga sobre las condiciones de vida que le son propias, a él y a sus coetáneos, y sobre su identidad.

En lo que atañe a la temática de una reivindicación de la identidad indígena, el poeta le dedica un poema («Yo soy indio»), en el cual pone de realce el orgullo de ser indio, tratando así de valorizar distintas identidades: identidad nominativa, identidad cultural e intelectual, identidad lingüística.

JAX, pág. 14-17

NA NI INDIO

Na ni indio:

pampa ijkinoy nech tokajtijkej

koyomej

kemaj asikoj ipan ni yankuik tlaltipaktli.

Na ni indio:

Pampa mokajkayajkej koyomej

YO SOY INDIO

Yo soy indio:

porque me nombraron así los hombres
blancos

cuando llegaron a esta tierra nueva.

Yo soy indio:

por error de los hombres blancos

22. Las páginas respectivas son 26-29, 18-19, 50-51, 36-37 y 48-49.

23. *JAX*, pp. 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 22-23, 36-37, 18-19, 50-51, 52-53 y 56-57.

*Kemaj asikoj kampa tlanauatiayaj
nokoluaj.*

Na ni indio:

*Pampa ijkinos nech manextijkej
koyomej*

*Para uelis nopan nejnemisej uan nech
pinajtisej.*

Na ni indio:

*Pampa ijkinos nech tokajtijkej koyomej
nochi timaseualmej tlen ni yankuik
tlaltipaktli.*

Na ni indio:

*uan namaj ika nimotlakaneki ni tlajtoli
tlen yaluaya ika nechpinajtiayaj
koyomej.*

Na ni indio:

*uan namaj ayok nij pinauia ma ijkinos
nechilikaj,
pampa nij mati para mokuapolojkej
koyomej.*

Na ni indio:

*uan namaj nij mati para nij pixtok
no neluayo uan no tlajlamikilis.*

Na ni indio:

*uan namaj nij mati para nij pixtok
no ixayak, no tlachialis uan no nemilis.*

Na ni indio:

uan namaj nij mati melauak ni mejikano

*pampa ni tlajtoua mejikano, tlen
inintlajtol nokoluaj.*

Na ni indio:

*uan namaj tlauei ni yolpaki
pampa ualaj se yankuik tonatij, se
yankuik tlanextli.*

Na ni indio:

uan namaj nij machilia tlamisa kuesoli,

*sampa uelis niyolpakis uan
nimoyolchikauas.*

Na ni indio:

cuando llegaron a la tierra que
governaban mis abuelos.

Yo soy indio:

*porque así me señalaron los hombres
blancos*

para poderme aplastar y discriminar.

Yo soy indio:

porque así nos llamaron los blancos
a todos los hombres de este
continente.

Yo soy indio:

y ahora me enorgullece esta palabra
con la que ayer se mofaban de mí los
hombres blancos.

Yo soy indio:

y ahora no me apena que así me
llamen

porque sé del error histórico de los
blancos

Yo soy indio:

y ahora sé que tengo mis propias raíces
y mi propio pensamiento.

Yo soy indio:

y ahora sé que tengo mi propio rostro,
y mi propia mirada y mi propio
sentimiento

Yo soy indio:

y ahora sé que soy verdaderamente
mexicano

porque hablo el idioma mexicano, la
lengua de mis abuelos.

Yo soy indio:

y ahora se alegra mucho mi corazón
porque viene un nuevo día, un nuevo
amanecer.

Yo soy indio:

y ahora siento que pronto acabará esta
tristeza,

otra vez podrá reír mi corazón y ser más
fuere.

Yo soy indio:

*uan namaj sampa yeyeksij nij kaki
ayakachtlatzotsontli uan
xochitlatzotsontli.*

Na ni indio:

*uan namaj sampa nikita
uan nikintlakakilia ueuetlakamej.*

Na ni indio:

*uan namaj sampa nech neluayotia
tlaltipaktli,
tonana tlaltipaktli.*

y ahora puedo contemplar la belleza
de la danza,
y escuchar la música y el canto.

Yo soy indio:

y ahora puedo ver y escuchar
nuevamente a los ancianos.

Yo soy indio:

y ahora vuelve a enraizarme la tierra,

nuestra madre tierra.

Una invitación al indígena a tener confianza en lo que es y a seguir en la vida conforme a su identidad predomina también en el canto «Necesitamos caminar solos» (30-31). Una exaltación del indígena se transparenta en el poema «Te cantaré mujer india» (22-23), en el cual resalta un elogio de la belleza de la india, de su indumentaria y su color moreno de piel —otro aspecto del orgullo indígena, según el poeta—. La aceptación de su identidad y orígenes otorga al poeta indígena, y debería otorgar al indígena en general, una nueva apreciación, una revalorización de la cultura de sus antepasados. El recuerdo de los ancianos (26-29) y, con él, el respeto y la conservación de su sabiduría (22-23, 38-41) están, por ejemplo, subrayados.

Por oposición a una reivindicación de la identidad indígena, el poeta denuncia la pérdida voluntaria o involuntaria de dicha identidad. Critica, en efecto, a los indios que se ladinizaron y rechazaron voluntariamente el legado cultural antiguo (50-55), que fingen no recordar y no saber nada de los antepasados (26-27). Esta pérdida de identidad está a veces ocasionada por los blancos que abogan por una ladinización u occidentalización de los indios (18-19). El poeta evoca y denuncia así la destrucción, tanto material como espiritual, que sufrió el pueblo mexicano desde la llegada de los blancos (26-27, 42-45, 56-57).

La condición del indio en una sociedad gobernada por los blancos y mestizos es otro tema al que presta atención *José A. Xokoyotsij*. La oposición entre indio y mestizo o blanco está fuertemente marcada en su poesía. Todo un poema, titulado «Palabras indias en tierra de blancos» (18-19), plantea, por ejemplo, el problema de la cohabitación entre estas tres categorías de la población mexicana. En otra ocasión (18-19, 34-35), el poeta insiste en la discriminación sufrida por el indio e impuesta por los blancos y mestizos que lo maltratan, y de quienes depende en cierta medida el indio.

JAX, pp. 12-13

IKNOTLAJTOLI

Ni iknochoka kemantika
ni teikneltij ninentinemi
tekuesoj ken nipanotinemi
koyopaj ni tekipanoua.
[...] Tekuesoj tlen tech panti
nochi tlen timaseualtekitinij
koyopaj titekipanouaj
koyopaj timo chantlaliaj.

Koyomej tokapakij kemantika
kemaya tech pinajtiaj

tlen kenijki timokoyotlakentiaj
tlen kenijki inintlajtol tij tekiuiaj.

También manifiesta el poeta su melancolía y nostalgia con respecto a la fuga del tiempo y, con ella, la cultura antigua (26-27), los cambios del ambiente natural (26-27), los que sufrió México —y particularmente lo que representaba la antigua zona lacustre de México-Tenochtitlán, capital antigua— y los que sufrieron los pueblos indios (46-49).

JAX, pp. 48-49

NOMASEUALACHINANKO

Meluak nimoyolpitsahua kemah
nikijlamiki
kenijki mochiuayaya se tlatlakualistli,
tradicionales,
kemaj miak koyol xochitl
mochijchinayaya
kemaj miak koyolxochitl tikijtotiayaj
kemaj miak xochitlatsotsontli
kitekpanayayah tlatsotsonanej,
ika miak tlatlepanitalistli
niontlatenamikiyaya.

SENTIMIENTO

Lloro de sentimiento algunas veces
camino huérfano otras veces,
es triste como voy pasando la vida
trabajo en casa de blancos y mestizos.
[...] Es triste lo que nos sucede
a muchos de los trabajadores indios,
trabajamos en casa de blancos y mestizos
habitamos en pueblos de blancos y
mestizos.

Los hombres blancos y mestizos
ríen de nosotros algunas veces,
otras veces se mofan de nosotros
de cómo vestimos sus ropas
de cómo usamos su lengua, de cómo
hablamos su idioma.

MI PUEBLO INDIO

En verdad mi corazón entristece

cuando recuerdo las ceremonias

cuando recuerdo cómo se hacían los
[las] flores de coyol

cuando bailamos con muchas flores
cuando los músicos interpretaban la
flor y el canto

con mucha reverencia y respeto
besaba la tierra.

De esta manera, llegamos a la conclusión de que el discurso poético del poeta indígena José A. Xokoyotsij procede verosímilmente del lenguaje florido de la época prehispánica, y eso por más que haya evolucionado y parezca moderno.

Aunque este lenguaje y el patrimonio cultural del México antiguo en general hayan sido abandonados largo tiempo, nunca fueron eliminados ni olvidados. El poeta indígena rinde homenaje a esta cultura literaria de los antiguos mexicanos a quienes reivindica como sus ancestros. Pero, sobre todo, rinde homenaje al indio, hermano suyo, al que no solo elogia sino también critica, al que exhorta al respeto de los ancestros y de su propio ser e identidad. En fin, si la trayectoria del discurso poético náhuatl actual —por lo menos el de *José A. Xokoyotsij*— obedece indiscutiblemente a una continuidad con respecto al discurso náhuatl clásico, también conoce él cierta originalidad y discontinuidad conforme, principalmente, a las nuevas realidades enfrentadas por el poeta náhuatl de hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO

1994 *Cantares mexicanos*. Edición facsimilar del manuscrito 1628 de la Biblioteca Nacional de México. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

ANÓNIMO

s/f *Romances de los señores de la Nueva España*. Manuscrito G57-59. Austin: Biblioteca de Austin. Colección Latinoamericana de Benson (Sección Genaro García).

BIERHORST, John

1985a *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*. Stanford, California: Stanford University Press.

1985b *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos with an Analytical Transcription and Grammatical Notes*. Stanford, California: Stanford University Press.

DÍAZ CÍNTORA, Salvador

1995 *Huehuetlatolli. Libro sexto del Códice Florentino*. México: UNAM.

DURAND-FOREST, Jacqueline de

1991 *Témoignages de l'ancienne parole*. París: La Différence.

GARIBAY, Ángel M.^a

1992 *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa (Colección «Sepan Cuantos...»), n.º 626).

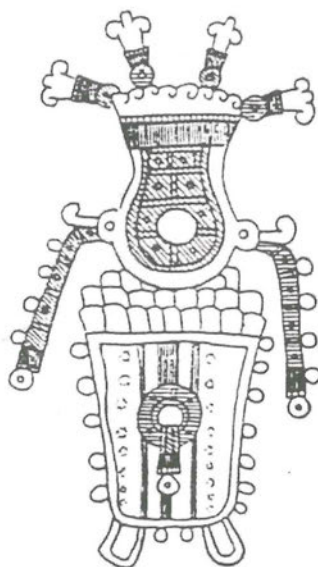
1993 *Poesía náhuatl*. 3 volúmenes. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas (IIH).

- MOLINA, Fray Alonso de
 1992 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Edición fac-
 [1555-71] similar. México: Porrúa.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de
 1950-1980 *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain, Fray Bernardino
 de Sahagún*. 13 volúmenes. Edición de Charles E. Dibble y Arthur J.O.
 Anderson. Santa Fe, Nuevo Mexico: The School of American Research
 and the University of Utah.
- SAUTRON, Marie
 1999 *Le chant lyrique en langue nahuatl des anciens Mexicains: la symbolique de la fleur
 et de l'oiseau*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
 2000 «Las interferencias terminológicas cristianas en dos corpus poéticos en
 lengua náhuatl del siglo XVI». En *Actas del II.º Congreso Europeo de Latinoa-
 mericanistas* (CD-Rom). Halle: CEISAL.
- SIMÉON, Rémi
 1963 [1885] *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*. Edición de Jacqueline de Du-
 rand-Forest. Graz: Akademische Druck-U Verlagsanstalt.
- XOKOYOTSJ, José Antonio (seudónimo) [Hernández Hernández, Natalio]
 1987 *Sempoalxóchitl, veinte flores: una sola flor*. México: UNAM, IIH.

JOSÉ ANTONIO XOKOYOTSIJ

[NATALIO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ]

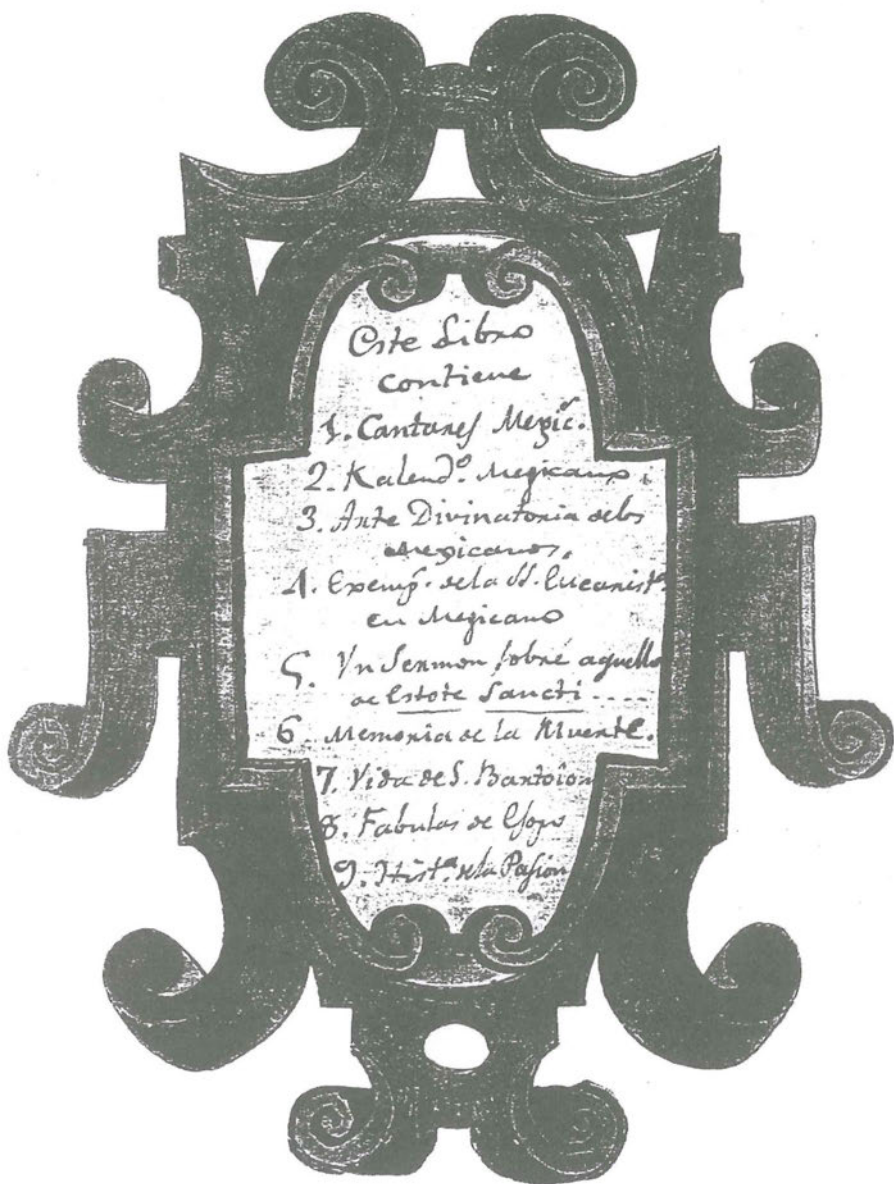
SEMPOALXÓCHITL
VEINTE FLORES: UNA SOLA FLOR



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
MÉXICO 1987

Portada del libro poético de *José Antonio Xokoyotsij*

1. f. de la casa ha de ser con
 y no se ha de nado con la casa. atorn
 huana ca hi q me que nungu con
 ni que se me fue yo se qn fuer
 a de que se nono fue yo a fue
 2. con todo ha de ser mance
 que y se en di mudo se mudo
 que se fue yo se y thion se y se
 a de la no se en la parte en casta
 con se que se se se se se se se
 con casta se se se se se se se
 3. con se me yo fue de no oye
 Li die fue yo se se se se se se
 fue se que me se se se se se se
 per se se se se se se se se se



Página inicial del ms. 1628. (Cantares mexicanos)
con indicaciones de su contenido

Cuica peuhcayotl.

Ninoydnonoſta, campa nicuil, yectli auia cacocſil:
 ac niclaſtlanil? manoco ye ſuatl niclaſtlanil in quetpal
 ſuiki ſilim, in ſalſius ſuikiſilim, manoco ye niclaſtla
 ni incaquan papalotl, caye ſuantin in macſil omma,
 ti campa cuiponi: in yectli a huac coaidil, ſtanilla ſuikiſil
 tequi, in nican acxo ya ſuikiſil can quauſila, manocenil
 ſuikiſillegui in ſtaus quecſil xocſil quauſila oncan ſu
 ſuikiſil ſu, aduac ſonameyotoc in oncan moce ſemel quix
 tia, ac oncan ni quimitul, in la oncan ſil ſil que noue
 xanco ni ~~naſ~~ icni quintlapal in tepilſcan, icni qui
 mel ſil quixtil in teteuctin.

ſlacaco nican nemi, yericagu mixoch cuicacim idgu
 ſepet quin xat nanquilia, ſlacaco ihlan in meya que
 ſalal, xiuſoto ameyalli oncan mo cuica momo ſta,
 mo cuica nananquilia, in canſon ſtaſil ſtaſil quin nanan
 quilia in coyſto ſil, avach ſta ſtaſil ſtaſil in nepa
 pan ſtaſil cuicani totome oncan qui yect ſene ſta. in ſtaſil
 paque ſu ſil ſil ſtaſil meque.

ſta ſtaſil ſtaſil ni ſtaſil ſtaſil: manamec ſtaſil ſtaſil
 ſtaſil, niman cal ſtaſil ſtaſil niman ſtaſil ſtaſil in que
 ſtaſil ſuiki ſil ſil, aquinticte mo ſta cuicani ſtaſil? nima
 ni quim nananquilia ni quim ſil ſta? Campa catqui in yectli
 a huac ſtaſil ic ni qui mel ſil quixtil in mo ſtaſil ſtaſil
 ſtaſil ſtaſil? niman oncan ſtaſil ſtaſil que. canican ſta
 ſtaſil ſtaſil ſtaſil ſtaſil ſtaſil icni qui mel ſil quixtil in ſta
 que ſtaſil in teteuctin.

ſtaſil to nacaſtaſil, xocſil ſtaſil nec ſtaſil que onca
 on ſtaſil ſtaſil ſtaſil ſtaſil, oncan ni quilitac aya in

[1]

Primer folio de la colección de cantos (titulada Cantares mexicanos)
 insertada en el ms. 1628

Los autores

Xavier Albó

De origen español, optó por la nacionalidad boliviana y se instaló en la ciudad de La Paz, donde desempeña una triple actividad pastoral: como padre jesuita, de ayuda al desarrollo rural —es director del Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA)— y científica. En este último ámbito, tras haberse graduado de doctor en Lingüística Antropológica en la Universidad de Cornell, se dedicó al estudio de las lenguas quechua y aimara. En lo que al quechua respecta, además de numerosos artículos, es autor de *El quechua a su alcance* (1964), obra didáctica en dos tomos, y de un trabajo sociolingüístico sobre la región de Cochabamba titulado *Los mil rostros del quechua* (1974). En lo que se refiere al aimara escribió, con Félix Layme, el primer tomo de una antología de la literatura aimara dedicado a la prosa (1992).

Rodolfo Cerrón-Palomino

Investigador peruano, actualmente profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima). Doctor en Humanidades por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima) y doctor en Lingüística por la Universidad de Illinois. Se ha dedicado al estudio de las lenguas indígenas de los Andes, y ha producido sucesivamente obras de síntesis sobre el quechua, el mochica y el aimara desde una perspectiva tanto sincrónica como diacrónica, con el objetivo de establecer en cada caso una clasificación dialectal. En la actualidad, sus esfuerzos están dirigidos al chipaya, del que procura realizar la primera descripción completa mediante investigaciones de campo en la última comunidad hablante de esta lengua (departamento de Oruro, Bolivia). Autor de innumerables artículos y editor de varios trabajos colectivos. En cuanto a los libros, en su voluminosa producción destacan los siguientes títulos: *Gramática quechua: Junín-Huanca y Diccionario quechua: Junín-Huanca* (1976); *Lingüística quechua* (1987);

Darío Chávez de Paz

Investigador peruano, actualmente profesor principal en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima). Doctor en Letras por dicha universidad, donde ocupó el puesto de director del Centro Preuniversitario de 1995 a 2001. Especialista en folclor peruano, fue director del Centro de Folklore José María Arguedas (1985-1990) y de la Escuela Nacional de Folklore (1990-1995). Dirige desde el año 1980 el Centro Peruano de Estudios Folklóricos. Autor de monografías sobre diversas tradiciones populares peruanas, especialmente las del departamento de Junín: *El Apu Inca* (escenificación de la prisión y muerte del Inca Atahualpa en Sapallanga); *Chinchilpos y gamonales* (Huayucachi); *La Huaconada* (Mito).

Lydia Fossa

Investigadora peruana, doctora, actualmente profesora asistente del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Arizona. Está trabajando en la versión final de su libro *Narrativas problemáticas: Los Inkas bajo la pluma española*, que publicará el Instituto de Estudios Peruanos de Lima. Asimismo, prepara la versión electrónica de la tercera parte del tríptico *Glosas crónicas: Glosarios tempranos quechua-castellano*, que recoge el léxico indígena de *Notables daños* de Polo Ondegardo y del *Señorío de los Incas* de Pedro de Cieza de León. Presenta las equivalencias al castellano que esos escritores ofrecen y prepara la correspondiente a la *Suma y narración* de Juan de Betanzos. Estas publicaciones electrónicas podrán ser consultadas en: <http://www.coh.arizona.edu/spanish/FossaLydia/Glosas.htm>.

Antje Gunsenheimer

Investigadora alemana, doctora en Antropología por la Universidad de Bonn. Actualmente trabaja en el Instituto de Estudios Americanistas y Antropológicos de la Universidad de Bonn. Se ha especializado en el estudio de los textos escritos en maya yucateco en relación con la historia colonial de Yucatán. En su tesis doctoral, propone una reconstrucción de la evolución de los libros del *Chilam Balam* a lo largo del periodo 1550-1837 y una identificación de las huellas de las fuentes jeroglíficas que inspiraron a sus creadores.

Jean-Philippe Husson

Investigador francés, actualmente profesor en la Universidad de Poitiers, Francia. Se graduó de doctor de tercer ciclo y doctor de estado en la Universidad de París III – Sorbonne Nouvelle. Se ha especializado en el estudio de las sociedades indígenas de los Andes en una perspectiva multidisciplinaria que asocia Historia, Antropología, Lingüística y Crítica Literaria. Entre otros trabajos, ha publicado un libro sobre la poesía quechua en la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala (París, 1985) y una edición crítica trilingüe quechua/español/francés de la obra dramática anónima publicada en 1957 por Jesús Lara con el título *Tragedia del fin de Atawallpa* (Ginebra, 2001). También ha publicado artículos en varias revistas peruanas como la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *Historica* y *Nuevos comentarios*. Su panorama de la literatura quechua desde la conquista hasta nuestros días figura en el número 29 del *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (2002).

Félix Layme

Investigador boliviano especialista en lengua y literatura aimara. Publicó en 1997 un *Diccionario bilingüe aimara-castellano, castellano-aimara*. Es coautor, con Xavier Albó, del primer tomo (prosa) de una antología de literatura aimara, publicada en 1992. El segundo tomo, dedicado al canto y la poesía, está en preparación. También saldrá próximamente la antología poética titulada *Poesie aymara* que están preparando las Ediciones Patiño de Ginebra. Este último libro, de los mismos dos autores, se presentará en forma trilingüe (aimara/español/ francés).

Cristina Monzón

Investigadora mexicana cuya actividad científica y docente se desarrolla en el marco del Centro de Estudios Antropológicos del Colegio de Michoacán (México). Se especializó en el estudio de la lengua tarasca o p'urhépecha, tanto en lo que se refiere al registro escrito de la lengua de la Colonia como al habla actual. Se doctoró en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con una tesis sobre los morfemas de espacio de dicha lengua. Ha publicado, entre otros, una *Introducción a la lengua y cultura tarascas* que contiene un estudio gramatical de la lengua hablada actualmente. En *Tradition and Innovations in Sixteenth Century Grammars of New Spain* presenta un análisis de las características tradicionales y las innovaciones que se observan en las artes sobre las lenguas náhuatl y tarasca elaboradas por frailes franciscanos.

Marie Sautron-Chompre

Cuando la segó la muerte el 18 de abril de 2002, Marie Sautron-Chompre, investigadora francesa, desempeñaba el cargo de profesora de literatura española e hispanoamericana en el Instituto Universitario de la Formación de los Maestros (IUFM) de Saint-Denis de La Réunion (océano Índico). Se había doctorado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia, y su actividad científica se desarrollaba en el marco del Grupo de Investigaciones sobre América Latina (GRAL), dependiente de dicha universidad. Sus áreas de investigación eran el México prehispánico y su tradición oral (manuscritos del siglo XVI, lengua y cultura náhuatl), y las crónicas de los siglos XVI y XVII (evangelización, usos y abusos del náhuatl, cotejos de los textos, escritura y reescritura de la historia de la época colonial).

Entre tradición e innovación
CINCO SIGLOS DE LITERATURA AMERINDIA
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
Ediciones Atenea eirl.
Av. Carlos Gonzales 256-260, San Miguel
Teléfonos: 452-4239 / 452-4123

PUBLICACIONES RECIENTES

El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX

Claudia Rosas Lauro (ed.)

Apología e historia. Estudios sobre fray

Bartolomé de las Casas

Hidefuji Sameda

Reglas simples para un mundo complejo

Richard A. Epstein

Historia de las Constituciones nacionales

(1812-1979)

José Pareja Paz-Soldán

Fondo Editorial de la PUCP

Plaza Francia 1164, Lima-Perú

Teléfonos: (51 1) 330-7410, 330-7411

Fax: (51 1) 330-7405

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu./publicaciones/fondo_ed/

Las nueve contribuciones reunidas en *Entre tradición e Innovación* son testimonio del amplio panorama que ofrece el estudio de las literaturas amerindias en la actualidad. Presentadas en el 50.º Congreso Internacional de Americanistas, ellas se proponen desarrollar tareas tan diversas como entrever ciertas manifestaciones literarias prehispánicas a partir de sus huellas coloniales en lengua castellana; analizar textos antiguos compuestos en variedades dialectales hoy inexistentes y carentes de descripciones lingüísticas; estudiar manuscritos tradicionales conservados en el seno de comunidades cerradas; o describir las exigencias que enfrenta el autor amerindio de hoy entre ser fiel a su tradición ancestral y expresar la realidad de su tiempo. Desde diferentes perspectivas metodológicas y filológicas, estas problemáticas ponen de relieve el interés de todas estas literaturas —estén estas escritas en lenguas del área mesoamericana (maya yucateco, náhuatl y p'urhépecha o tarasco) o de la región andina (aimara y quechua)—, y describen el proceso que ha atravesado la literatura amerindia hasta nuestros días, siempre en constante fluctuación entre lo occidental y lo autóctono, lo tradicional y lo moderno.

ISBN 978-9972-42-714-5



9 789972 427145