

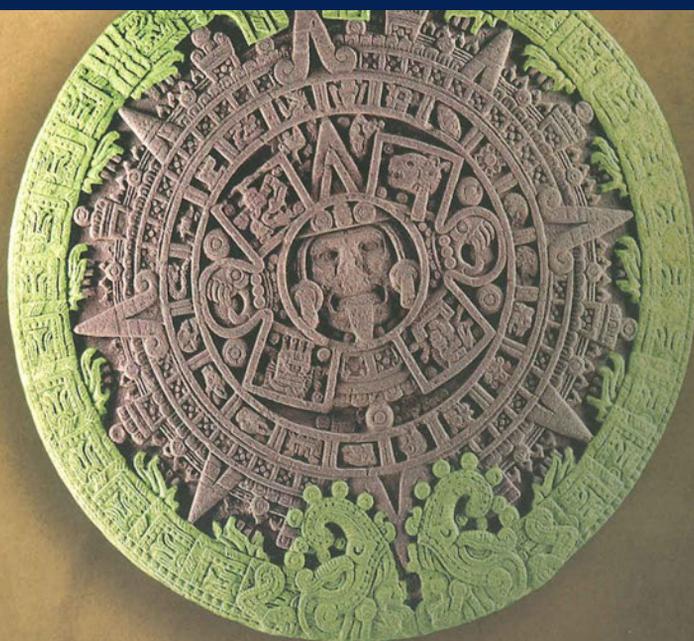
Jean-Philippe Husson (editor)

Entre tradición e innovación

CINCO SIGLOS DE LITERATURA AMERINDIA

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

Capítulo 1



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

«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 Guaman 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 villançicos 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 villançicos 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 aferencias 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 Caverro, 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 sèmes 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.