



# Capítulo 11

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 1

## LITERATURAS ORALES Y PRIMEROS TEXTOS COLONIALES

Juan C. Godenzzi y Carlos Garatea

Coordinadores

**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009      Literaturas orales y primeros textos coloniales / Juan C. Godenzzi y Carlos Garatea,  
H                    coordinadores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial: Casa de  
1                    la Literatura: Ministerio de Educación del Perú, 2017 (Lima: Aleph Impresiones).  
                      459 p.: il., facsím., retrs.; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel Chang-  
                      Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales; 1)

Incluye bibliografías.

D.L. 2017-03677

ISBN 978-612-317-246-6 (v.1)

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Literatura peruana - Historia y crítica - Época Colonial  
3. Tradición oral - Perú - Época Colonial 4. Cronistas - Perú 5. Indígenas del Perú - Época Colonial  
- Religión y mitología 6. Perú - Historia - Época Colonial I. Godenzzi, Juan Carlos, 1950-,  
coordinador II. Garatea G., Carlos, 1966-, coordinador III. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-,  
directora IV. Velázquez Castro, Marcel, 1969-, directora V. Pontificia Universidad Católica del  
Perú VI. Casa de la Literatura Peruana VII. Perú. Ministerio de Educación VIII. Serie

**BNP: 2017-1178**

*Historia de las literaturas en el Perú*

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

*Volumen 1. Literaturas orales y primeros textos coloniales*

Juan C. Godenzzi y Carlos Garatea, Coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2017

Jirón Ancash 207, Lima 1, Perú

Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados

casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2017

Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú

webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)

Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: abril de 2017

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

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9

ISBN (volumen 1): 978-612-317-246-6

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-03677

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L

Jr. Riso 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

## LITERATURAS DE FUENTE ORAL



# LÍRICA QUECHUA COLONIAL

Bruce Mannheim  
Universidad de Michigan

## 1. LA PROBLEMÁTICA DE LA LÍRICA QUECHUA

Hablar de la lírica quechua colonial presenta dificultades tanto de orden conceptual como de orden empírico. El concepto mismo de la lírica viene de las prácticas poéticas griegas clásicas; y si bien en el sentido etimológico se refiere a la letra de la canción, en su acepción más estrecha actual se refiere a una relación discursiva entre actores que desempeñan dos funciones o roles sociales dentro de un formato de producción (Goffman, 1979), de un lado, el rol de *principal*, el que tiene inscrito su punto de vista, a pesar de quizás no ser ni el *animador* (quien está produciendo la oración) ni el *autor* (quien ha inscrito el guión de las palabras); del otro, un *destinatario inscrito* (pero no otros destinatarios que podrían estar presentes en la actualización de la lírica). Típicamente, aunque no siempre, el destinatario inscrito es un ser ausente, y la lírica lamenta su ausencia. En la cultura quechua colonial tenemos evidencia de prácticas líricas que se conforman a la lírica occidental en la acepción definida más estrechamente, pero no hay un concepto de la lírica como género. Si bien tenemos referencias a varias modalidades poéticas, y varios autores modernos han hecho el esfuerzo de identificarlas en términos formales, las referencias en sí son fragmentarias. Hasta ahora no se han podido identificar con seguridad géneros formales anteriores al contacto europeo-indígena, y tampoco coloniales tempranos. La palabra más adecuada para designar la lírica en quechua es *taki*, verbo y sustantivo por medio del cual se designa tanto el acto de cantar como el canto mismo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hasta esta identificación es insegura para la época colonial, ya que Domingo de Santo Tomás (1560, 18v.) también traduce *taki* por baile, bailar (v. Curatola, 1990, p. 124).

El segundo problema conceptual tiene que ver con el carácter semiótico de la lírica quechua. El exponente moderno más representativo de la lírica quechua contemporánea es el *huayno*, un género que reúne características literarias indígenas como la composición por medio de dísticos semánticos (v. Escobar & Escobar, 1981; Husson, 1985; Mannheim, 1998a) con estructuras rítmicas y composición por estrofas europeas. Por ejemplo, un huayno moderno, *Cristalchay* (Escobar & Escobar 1981, p. 69) tiene la estrofa:

*Urqumpi pukuypukuycha*  
*Q'asampi pukuypukuycha*  
*Urallata yupay, kuskalla ripusun*  
*Urallata yupay, kuskalla pasasun*  
 Avecita de los cerros  
 Avecita de las abras  
 Cuenta (ten presente) la hora, cuando regresemos juntos  
 Cuenta (ten presente) la hora, cuando salgamos juntos<sup>2</sup>

que tiene dos dísticos semánticos, el primero formado por la alternancia de las raíces léxicas *urqu* «cerro» y *q'asa* «abra», y la segunda por *ripuy* «regresar a su sitio» y *pasay* (préstamo del castellano, más o menos con el sentido de «irse»). Dísticos semánticos semejantes se encuentran a lo largo de la poesía quechua desde los primeros versos escritos en la colonia temprana hasta los huaynos quechuas de los últimos años, grabados electrónicamente. La diferencia principal en la semántica de la lírica europea y la lírica quechua popular es la siguiente: la primera es normalmente *específica*, dirigida a una persona o un objeto determinado, y trata acontecimientos particulares; la segunda es genérica, sin destinatario particular y referida a temas genéricos en vez de a acontecimientos concretos<sup>3</sup>. La distinción entre «genérico» y «específico» es sutil, pero importante para entender la semántica de la lírica quechua. Una frase como «los pájaros están volando» significa que unos pájaros *particulares* están volando. En cambio, «el pájaro vuela» quiere decir que volar es una característica general de los pájaros, o sea que es genérico. Por lo general, la lírica quechua tiende a ser genérica, y la europea, específica (v. Mannheim & Gelman, 2013).

El tercer problema, esta vez de orden empírico, está relacionado con las muestras conservadas de esta poesía. La lírica colonial permaneció contenida en pocos ámbitos, casi siempre sin conservar un contexto específico. Sin embargo, las muestras tempranas más ricas se encuentran en la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala

<sup>2</sup> Esta traducción y las que aparecen más adelante son del autor.

<sup>3</sup> Para una explicación de la semántica de las oraciones genéricas, v. Parada (2000) y Leslie (2008).

(v. Husson, 1985) y en unos cuantos trabajos con fines evangélicos (Lara, 1947, pp. 11-118; Durston, 2007). La lírica secular quechua al estilo europeo aparece poco antes de la época de la independencia y es atribuida a una élite de autores quechuahablantes, como por ejemplo Wallparrimachi (v. Lara, 1947, pp. 136-151). A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de la lírica quechua colonial.

## 2. LA LÍRICA QUECHUA EN GUAMAN POMA

*Primer nueva corónica* de Felipe Guaman Poma de Ayala nos ofrece varios modelos de la lírica quechua, sobre todo del aspecto ritual incrustado en su narrativa característica. Su descripción del *Inka raymi*, o la fiesta del Inga (1615, p. 319), una celebración anual del otoño, contiene un texto lírico intercalado, a veces interpuesto con la narrativa principal. La narración empieza con una descripción del Inca y las mujeres de la realeza que cantan en la plaza principal del Cuzco. El Inca canta con una *puka llama* —una llama roja/marrón—, intentando reproducir el sonido que hace la llama, anunciando de manera intercalada los nombres de los géneros, *warikza* y *arawi*, mientras las mujeres luego pasan a entonar esos cantos. Aunque el sentido de *warikza* permanece dudoso, es de relevancia aquí que el lexicógrafo jesuita colonial Diego González Holguín (1952, p. 152) define los *arawi* como «Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y ágora se ha recibido por cantares devotos y espirituales». Retomando el relato de Guaman Poma de Ayala, luego le toca el turno al *haylli*, anunciado de la misma manera. Según el novelista boliviano Jesús Lara (1947, p. 70), el *haylli* era un canto de triunfo, muchas veces cantado en la forma de un diálogo. En esta aseveración encontramos el mismo problema que tenemos con muchas afirmaciones sobre los géneros poéticos incaicos, o sea, carecemos de un análisis formal de ellos que pueda sustentar estos asertos. Por lo tanto, debemos tomar tales comentarios y definiciones con reservas. He aquí el *haylli*:

*ayaw haylli*  
*yaw haylli*  
*uchuyuyqchu chakrayki?*  
*uchuytumpalla samusaq*  
*tikayuyqchu chakrayki?*  
*tikaytumpalla samusaq.*  
(¿Es de ajíes vuestra chacra?  
En la manera de ajíes, vendré.  
¿Es de flores vuestra chacra?  
En la manera de flores vendré).

Después hay un diálogo en el cual un hombre entona en orden oraciones paralelas interponiendo las palabras *quya* (reina), *palla* (escogida), *ñusta* (princesa), *ziklla* (trenzada). Esto anticipa un artificio o truco estructural dentro del siguiente fragmento lírico:

*Murqutullay, murqutu,*  
*Llulluchallay, llullucha.*  
 (Mi murqutu [diminutivo], murqutu,  
 Mi llullucha [diminutivo], llullucha).

*Murqutu* es un alga que crece en los ríos y en los riachuelos; *llullucha* —*nostoc vesiculosus*— (Herrera, 1935, p. 52; Franquemont y otros, 1992, p. 24) es un alga que crece en las lagunas. Tanto el murqutu como la llullucha conllevan las connotaciones de ternura. Prosigamos con algunos fragmentos y con nuestras observaciones analíticas:

*Mana sunqyuki qiwiqchu?*  
*Mana waqaykunki,*  
*zikllallay kaspá*  
*quyallay kaspá*  
*ñustallay kaspá.*  
 (¿No se te retuerce el corazón?  
 Favor no llores  
 Siendo mi trenzada [diminutivo],  
 Siendo mi reina [diminutivo],  
 Siendo mi princesa [diminutivo]).

Se nota la ausencia de la palabra *palla*. Por este punto hemos entrado netamente a una orientación lírica (en el sentido más estricto), al dirigir las imágenes al destinatario inscrito.

*Unuy wiqillam apariwan,*  
*Yakuy parallam pusariwan,*  
 (Agua, lágrima no más, me ha llevado,  
 Agua, lluvia no más, me ha guiado)

Este dístico está formado por tres pares léxicos, *unu* «agua» —como sustancia— - *yaku* «agua» —de riego— (v. Mannheim, 2015<sup>a</sup>, p. 222), *wiqi* «lágrima» - *para* «lluvia»; *apay* «llevar» - *pusay* «guiar». Se nota también el uso del sufijo de la primera persona -*y* y del sufijo delimitativo -*lla*, que quizás suavizan las oraciones o quizás reflejan una convención del género.

*chay llikllaykita rikuykuspa,*  
*chay aqsuykita qawaykuspa.*  
(Viendo esa tu manta  
Contemplando esa tu falda).

*Manañam pachapas chisiyanchu,*  
*tuta rikchariptiypas,*  
*manañataqmi pacha paqarinchu*  
*qamqa quya qamp[a]sca*  
(Aunque ya no anochece mientras que me despierto de noche,  
Ni amanece, tú, tú aún eres quya).

La relación entre el rol principal y el destinatario inscrito, la *puka llama*, permanece constante, pero la postura de la lírica ha cambiado. Introducida por la oscuridad de una noche en vigilia, sin anochecer ni madrugar, las líneas se vuelven más cortas, abruptas, desesperadas, señalando la ruptura entre el rol de «principal» y el destinatario inscrito.

*Manañachi yuyariwankichu*  
*kay sankaypi*  
*puma-atuq mikuwaptin*  
*kay piñaspi*  
(Quizás ya no me recuerdas  
En mi encarcelación,  
Mientras que el puma y el zorro me comen  
En mi cautiverio)

*wichi kasqa*  
*kikasqa*  
*tiyapti*  
*palla.*  
(Separado,  
Fuera del alcance,  
Quedándome  
palla)

El enfoque del poema cambia del destinatario inscrito (la *puka llama*) al principal, hasta regresar de forma abrupta al destinatario inscrito, por medio de la raíz sin sufijos, *palla* (escogida), precisamente la raíz léxica que faltaba al comienzo del texto. La raíz *palla* a la vez cierra el poema, respondiendo así a la expectativa frustrada del oyente al principio del texto y señalando la separación definitiva entre el rol principal y el destinatario inscrito.

### 3. LA LÍRICA RELIGIOSA

En la evangelización del Perú de los siglos XVI y XVII, la lírica se convirtió en un instrumento de enseñanza religiosa junto con el arte visual. Al lado de sermonarios y catecismos —que tuvieron su propia retórica—, se compusieron himnos religiosos, varios de los cuales actualmente siguen en uso, sobre todo durante las procesiones. Hoy en día es típico cantar los himnos quechuas a Jesucristo en el primer día de una fiesta religiosa, y a la Virgen María en el segundo día (Pilco, 2010). Entre los poetas religiosos más destacados se encuentra Luis Jerónimo de Oré, franciscano, que compuso poemas narrativos extensos en el quechua pastoral, una variedad sureña de ese idioma que fue adoptada para el uso litúrgico a fines del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII (v. Durston, 2007). Fray Luis Jerónimo fue reconocido en su época como un gran estilista de la lengua quechua, con un conocimiento que se basa en haber pasado su niñez en Huamanga, su tierra natal, y una estadía larga en Coporaque, Collaguas, en el valle del Colca, donde compuso su aclamado *Símbolo católico indiano* [1598] (Durston, 2007, pp. 147-154). El *Símbolo* consta mayormente de siete poemas narrativos quechuas extensos que cuentan «la historia sagrada, desde la creación del mundo hasta la fundación de la Iglesia» (Durston, 2007, p. 147), pero también tiene pláticas e himnos de carácter diferente, como la «Lira a Nuestra Señora del Rosario» (Oré, 1598, p. 179):

*Angelkunap muchasqan,  
Zapay quyanmi, ñukñu virge kanki,  
Runakunap waqyasqan,  
Wayllusqantaqmi kanki,  
Wakchaman suqu, wakcha kuyaq kanki*  
Por los Ángeles adorada,  
Mi única Reina, eres la Virgen néctar,  
Por la gente aclamada,  
Eres también la adorada,  
Por el pobre la querida

Las composiciones de Oré combinan formas poéticas europeas con formas quechuas como el paralelismo sintáctico. Una estrategia semejante usaba Juan Pérez de Bocanegra, un cura secular del Cuzco, que guardaba estrechas relaciones con la orden de los franciscanos de la cual era terciario, así como con la de los dominicos que lo ayudaron a publicar su *Ritual formulario e institución de curas* [1631]. Uno de tres himnos dirigidos a la Virgen María, *Hanaq pachap kusikuynin*, el primer ejemplo de polifonía publicado en América, consta de 120 líneas divididas en veinte estrofas

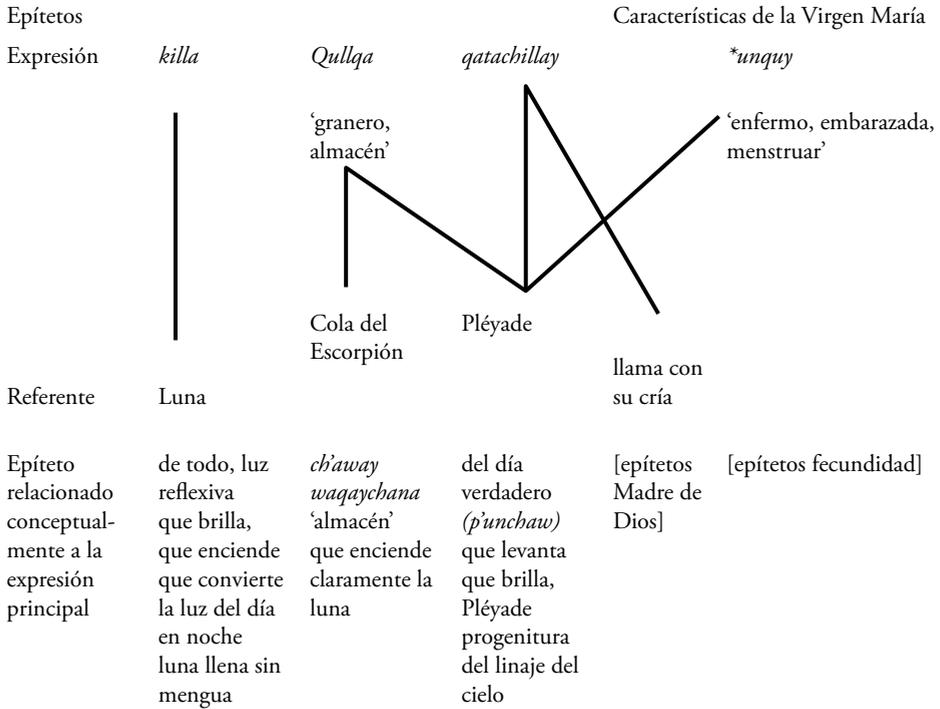
«sáficas», una forma de versificación usada también por Luis Jerónimo de Oré<sup>4</sup>. Pérez de Bocanegra sigue una política lingüística semejante a la de Oré. Ambos reconocen las prácticas religiosas indígenas al oponerlas con prácticas cristianas y también incorporan figuras e imágenes indígenas a la forma poética de sus composiciones, y aun a sus textos no poéticos. Como resultado ocurre una integración sincrética de imágenes andinas y europeas, pero no en el sentido en que las formas europeas «disfrazan» las prácticas autóctonas; ahora las prácticas religiosas recomendadas por Pérez Bocanegra se prestan a ser interpretadas simultáneamente, y desde distintas perspectivas culturales y religiosas.

Atribuido a Pérez de Bocanegra, el himno *Hanaq pachap kusikuynin*, cuya melodía se basa en una canción folclórica española, ¿*Con que la lavaré?*, mantiene una ambigüedad de patrón entre la estrofa sáfica y el paralelismo binario tradicional del quechua. Asimismo, las imágenes del himno se prestan a interpretaciones múltiples. Por un lado, se usan las imágenes clásicas europeas para la Virgen: «Ciudad de Dios, la que lleva a la humanidad en los brazos, apoyo de los débiles». Hasta las imágenes celestiales —de las cuales el himno está saturado— tienen sus raíces en imágenes e iconografía poética europeas. La asociación de María con la luna aparece en un cuadro de Diego Velázquez; la distancia entre *Maria maris stella* «María estrella del mar» y *Chipchykachaq qatachillay* «Que brilla Pléyades», es corta. Pero la configuración específica de imágenes y epítetos en el himno tiene una clara extrañeza dentro de la tradición europea, evocando la fecundidad de la Virgen María, celebrándola como fuente de la fertilidad agrícola y como tejedora de brocados, e identificándola sistemáticamente con los objetos celestiales de devoción femenina en los Andes del precontacto hispano-indígena: la luna, las Pléyades y la constelación de nube oscura de la llama y su cría (ver la estructura de los epítetos y de las imágenes en la Figura 1). La ambigüedad que se encuentra a nivel de la estructura poética está replicada en las imágenes del himno. *Hanaq pachap kusikuynin* es a la vez un himno a María y un himno a las Pléyades y otros objetos celestiales de adoración por parte de los indígenas de los Andes. Aquí tampoco hay una sola interpretación del himno, pues mientras que un cura católico podría verlo como un vehículo aceptable de devoción mariana, un campesino quechua podría encontrar una continuación cómoda de sus antiguas prácticas religiosas, sin que una u otra interpretación domine.

---

<sup>4</sup> La identificación de la forma de versificación como «sáfica» viene del mismo Pérez de Bocanegra. No corresponde a la estrofa sáfica clásica que era endecasílabo. Parece ser que en ambos casos, el de Pérez de Bocanegra y el de Luis Jerónimo de Oré, la palabra «sáfica» se usaba para referirse a la última línea de cada estrofa, que era más breve por tener la mitad de las sílabas que los otros versos en la estrofa.

Figura 1. Epítetos utilizados para caracterizar a la Virgen María en *Hanaq pachap kusikuynin*



Fuente: Mannheim, 1998b, p. 400<sup>5</sup>.

La orientación de la letra sigue los cánones poéticos de la lírica, constituida por el eje principal-destinatario inscrito, y apelando al destinatario ausente para que responda; sin embargo, en contraste con la *Warikza arawi*, la letra no es genérica sino específica y bien concreta, identificando a la Virgen María por medio de varios epítetos convencionales dentro del lenguaje religioso de los inicios del siglo XVII, y otros no tan convencionales dirigidos a los cantantes y oyentes quechuahablantes.

<sup>5</sup> También v. Durston (2007, pp. 262-270) para una discusión excelente de los motivos y la estructura de los epítetos.

Las primeras seis estrofas del himno (tomadas de Mannheim, 1999), son como sigue<sup>6</sup>:

*Hanaq pachap kusikuynin*  
*Waranqakta much'asqayki*  
*Yupay ruru puquq mallki*  
*Runakunap suyakuynin*  
5 *Kallpannaqpa q'imikuynin*  
*Waqyasqayta*

Alegría del cielo  
Mil veces te adoro  
Árbol de frutos innumerables  
Esperanza de la gente  
Apoyo de los débiles  
A mi llamada

2. *Uyariway much'asqayta*  
*Diospa rampan, Diospa maman*  
*Yuraq tuqtu hamanq'ayman*  
10 *Yupasqalla qullpasqayta*  
*Wawaykiman suyusqayta*  
*Rikuchillay*

Escúchame, mi adoración  
Que lleva a Dios por la mano, madre de Dios  
A la paloma blanca, flor de hamanq'ay  
Mis curaciones mezquinas  
A tu hijo, lo que he proporcionado  
Muéstrale

3. *Chipchiykachaq qatachillay*  
*P'unchaw pusaq qiyan tupa*  
15 *Qam waqyaqpaq, mana upa*  
*Qizaykikta "hamuy" ñillay*  
*Phiñasqayta qispichillay*  
*Susurwana*

La que brilla, qatachillay  
La que guía el día, aurora de la madrugada  
Para ti, el que te llama, jamás de oídos sordos  
A tu menospreciado, dile no más "ven"

<sup>6</sup> Los números se refieren a las estrofas 1., 2., etc. y las líneas .25, .30 etc.

Hazle salvarme de mi enojo

Susurwana

4. *Ñuqahina pim wanana*  
 20 *Mit'anmanta zananmanta*  
*Tiqzi machup churinmanta*  
*Llapa yalliq millaymana*  
*Much'apuway yasuywana*  
*Wawaykikta.*

Como yo, quien sea que se arrepiente

De la descendencia, del linaje

Desde el hijo del primer antepasado

Todos victoriosos, por feos que sean

Adórale por mí, yasuywana

Tu Niño

5.25 *Wiqikta rikuy p'inkikta*  
*Zukhay zukhay waqachkaqman*  
*Sunqu qhiwi phutichkaqman*  
*Kutirichiy ñawiykikta*  
*Rikuchiway uyaykikta*

30 *Diospa maman*

Mira las lágrimas que brotan

Al llorón amargo

Al que con su pena inspira

Vuelve los ojos

Muéstrame la cara

Madre de Dios

6. *Hanaq pachap qalla sanan*  
*K'anchaq p'unchaw tutayachiq*  
*Killa paqsa rawrayachiq*  
*Angelkunap q'uchukunan*

35 *Hinantimpa rirpukunan*

*Kawzaq pukyu*

Progenitora del linaje del cielo

Que en noche convierte la luz del día

Que enciende la luz de luna clara

Felicidad de los ángeles

En quien todos se miran

Manantial de la vida

En el himno se destaca el rol de los epítetos para conmover al oyente —que se desplaza de un atributo de la Virgen a otro—, haciendo que se enfoque en sus propiedades como figura religiosa a la vez que establece una relación de distancia y anhelo como objeto lírico. Los atributos de la Virgen María no se basan en una narrativa referencial sino que se relacionan con el rol del destinatario inscrito.

Además de los himnos como los publicados por Oré y Pérez de Bocanegra, existe una tradición escrita de rezos u oraciones pseudo incaicos incluidos en la crónica temprana del cura Cristóbal de Molina «el Cuzqueño» [1574] (v. Rowe, 1953), Fray Luis Jerónimo de Oré (1598, pp. 40-41, en traducción al castellano) y la apologética cristiana de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui (principios del siglo XVII). El consenso actual es que circulaban en forma escrita dentro de contextos religiosos y que, lejos de representar una tradición de la época del precontacto, probablemente sean de origen católico (Itier, 1993; Durston, 2007, pp. 149-151).

#### 4. LA LÍRICA TARDÍA SECULAR

A lo largo de la Colonia, junto al registro indígena, se desarrolló un registro criollo del quechua, caracterizado por una sintaxis, semántica y pragmática reconstruidas en base del español. A esto se le debe agregar una fonología que se aproximaba al español por el uso de un espacio supralaríngeo más próximo al del español que al del quechua originario. Este registro, denominado por los lingüistas «quechua general» (Itier, 2000; Durston, 2015; Mannheim, 2015b) se desarrolló por cuestiones demográficas (la presencia de muchos hablantes del quechua frente a pocos hablantes criollos del español), tanto en las ciudades principales de la sierra sur del Perú como en los valles centrales de la actual Bolivia. Su uso se extendió hasta los cambios sociales de la época pos-Segunda Guerra Mundial que de forma definitiva rompió el esquema demográfico anterior por medio de las reformas agrarias, la extensión de la educación primaria a las zonas rurales de ambos países modernos (Perú y Bolivia), el movimiento de una gran parte de la población rural a los centros urbanos y la intensificación de la infraestructura comercial en el campo. Entre los hablantes criollos y mestizos del «quechua general» se desarrolló una práctica de escribir poesía formal y europeizada, empleando recursos literarios españoles; a veces esta poesía aparecía publicada en revistas literarias de provincia, a veces quedaba inédita en la gaveta del escritorio, y otras veces circulaba en forma de *samizdat* como poesía popular (Noriega, 1993). Entre las que corrieron la última suerte, se encuentran los poemas atribuidos al boliviano Juan Wallparrimachi Huayta (1793-1814). Como con su coetáneo Mariano Melgar (1791-1815), que escribía solamente en español, hay mucha leyenda de corte nacionalista en torno

a estas figuras, y también considerables muestras de poesía romántica quechua o bilingüe, compuesta siguiendo el gusto de la clase criolla quechuahablante de los valles centrales de Bolivia. Encontramos ahí alternancia de códigos en dísticos, la primera línea en quechua y la segunda en español. Predominaba la lírica, como vemos en el siguiente ejemplo:

*Munakullaway*  
*Irpa urpilla*  
*Mana manhaspa*  
*Nuqa qanrayku*  
*Wañuy yachasaq*  
*Qanta munaspa* (Lara, 1947, p. 142).  
 Quiéreme  
 Tierna paloma  
 Sin temor.  
 Yo, por ti  
 Conoceré la muerte,  
 Te quiero

Por la selección del léxico, no puedo evitar la sospecha de que si bien el poema se escribió en quechua, fue pensado en español.

## 5. CONCLUSIÓN

Hablar de una tradición lírica en la literatura quechua es algo complicado, ya que el idioma en sí tiene registros múltiples con historias distintas, y por ello la literatura quechua está compuesta de hilos múltiples, hilos que a veces conversan entre sí y a veces no. La tradición lírica del precontacto, tal como está reflejada en los textos reportados y quizás compuestos por Guaman Poma, tiene mucho más en común con el cancionero popular moderno y con los cantos rituales modernos que con la antigua lírica religiosa de Oré y de Pérez Bocanegra. En términos literarios, tanto los poemas de Wallparrimachi de fines de la colonia como las colecciones publicadas por poetas criollos y mestizos quechuahablantes hoy día, tienen mucho más en común con corrientes poéticas presentes en la poesía escrita en español que con las primeras dos tradiciones. Nos toca hablar entonces no tanto de «la lírica quechua colonial» sino más bien de «las tradiciones líricas coloniales».

## BIBLIOGRAFÍA

- Curatola Petrocchi, Marco (1990). «Mal del canto» y «Mal del maíz». Etiología de un movimiento milenarista. *Anthropologica*, 8, 120-144.
- Durston, Alan (2007). *Pastoral Quechua*. South Bend: University of Notre Dame Press.
- Durston, Alan (2015). *Quechua*. *Latin American History: Oxford Research Encyclopedias*. DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.71
- Escobar, Gloria & Gabriel Escobar (recopiladores) (1981). *Huaynos del Cuzco*. Cuzco: Garcilaso.
- Franquemont, Christine, y otros (1992). *The Ethnobotany of Chinchero, an Andean Community in Southern Peru*. Chicago: The Field Museum of Natural History.
- Goffman, Erving (1979). Footing. *Semiotica*, 25, 1-29.
- González Holguín, Diego (1952 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada qquichua o del Inca*. Los Reyes (Lima): Antonio Ricardo.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1615). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Herrera y Garmendia, Fortunato L. (1935). El mundo vegetal de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional (Lima)*, 4, 31-102.
- Husson, Jean-Philippe (1985). *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. París: L'Harmattan.
- Itier, César (1993). Estudio y comentario lingüístico. En Juan de Santa Cruz Pachacuti, *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (pp. 127-178). Edición de Pierre Duviols & César Itier. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Itier, César (2000). Lengua general y quechua cuzqueño en los siglos XVI y XVII. En Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii, eds., *Desde afuera y desde adentro: ensayos de etnografía e historia del Cuzco y Apurímac* (pp. 47-59). Osaka: National Museum of Ethnology.
- Lara, Jesús (1947). *La poesía quechua*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Leslie, Sarah Jane (2008). Generics: cognition and acquisition. *The Philosophical Review*, 117, 1-49.
- Mannheim, Bruce (1998a). Time, not the syllables, must be counted: Quechua parallelism, word meaning, and cultural analysis. *Michigan Discussions in Anthropology*, 13, 245-287.
- Mannheim, Bruce (1998b). A nation surrounded. En Elizabeth Boone y Tom Cummins, eds., *Native Traditions in the Post-Conquest World* (pp. 381-418). Washington: Dumbarton Oaks.

- Mannheim, Bruce (2015a). What kind of text was Guamán Poma's Warikza arawi? En Rolena Adorno e Ivan Boserup, eds., *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and his «Nueva corónica»* (pp. 161-182). Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Mannheim, Bruce (2015b). All translation is radical translation. En Carlo Severi y William F. Hanks, eds., *Translating Worlds. The Epistemological Space of Translation* (pp. 199-219). Chicago: University of Chicago Press.
- Mannheim, Bruce & Susan A. Gelman (2013). El aprendizaje de los conceptos genéricos entre niños quechua hablantes monolingües. *Bulletin de l'Institut Français d'Études andines*, 42(3), 353-368.
- Molina, Cristóbal de (El Cuzqueño) (1989 [1574]). Relación de las fábulas y ritos de los yngas... En Henrique Urbano y Pierre Duviols, eds., *Fábulas y mitos de los incas* (pp. 47-134). Madrid: Historia 16.
- Noriega Bernuy, Julio (1993). *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Oré, Luis Jerónimo de (1598). *Symbolo cathólico indiano, en el qual se declaran los misterios dela Fé contenidos en los tres Symbolos Cathólicos Apostólico, Niceno, y de S. Athanasio*. Lima: Antonio Ricardo.
- Pilco Paz, Enrique (2010). «Des voix dans la pénombre : le catholicisme cuzquénien à travers les hymnes religieux en quechua : musique, religion et société dans les Andes au XXe siècle». Tesis doctoral. París, École des Haute Études en Sciences Sociales.
- Prasada, Sandeep (2000). Acquiring generic knowledge. *Trends in Cognitive Sciences*, 4, 66-72.
- Rowe, John Howland (1953). Eleven Inca prayers from the Zithuwa Ritual, *Papers of the Kroeber Anthropological Society*, 8-9, 82-99.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Juan de (1993 [siglo XVII]). *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Edición de Pierre Duviols y César Itier. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Santo Tomás, Domingo de (1560). *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Perú*. Valladolid: Fernández de Córdoba.