



El hombre y los Andes

Homenaje a Franklin Pease G.Y.

Capítulo 12



Javier Flores Espinoza
Rafael Varón Gabai (editores)



Tomo I

Este libro corresponde al tomo 161 de la colección Travaux de l'Institut Français d'Études Andines (ISSN 0768-424X)

© Por el Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Lima-Perú
Teléfonos: 330-74 10, 330-74 11
Telefax: 330-7405
Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados

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

ISBN: 9972-42-512-6 (rústica)
No. de Depósito Legal: 1501052002-5220 (rústica)
ISBN: 9972-42-513-4 (tela)
No. de Depósito Legal: 1501052002-5221 (tela)

Impreso en el Perú - Printed in Peru
Primera edición, diciembre de 2002

Fotografía de solapa

Franklin Pease García Yrigoyen en el decanato de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en noviembre de 1998. Archivo Franklin y Mariana Pease.

Fotografías de carátula

Peruviae Auriferae Regionis Typus (1574), Diego Méndez. Biblioteca Nacional del Perú
Don Felipe Túpac Amaru I (siglo XIX), Anónimo. Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú

El Inicio de la Procesión (siglo XVII), Anónimo

La Procesión del Corpus Christi en el Cuzco. Arzobispado del Cuzco (Fotografía: Daniel Giannoni)

Chaco de vicuñas (detalle). *Trujillo del Perú (siglo XVIII)*, Baltasar Jaime Martínez Compañón (Fotografía: Daniel Giannoni)

Descensión de la virgen al lugar sagrado del Sunturhuasi, Anónimo. Iglesia del Triunfo, Catedral del Cuzco (Fotografía: Colección Privada)

FLORES ESPINOZA, Javier F., ed.
El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y./
Javier Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai, eds.--
Lima: PUCP, 2002.

/PEASE GARCÍA YRIGOYEN, FRANKLIN/BIOGRAFÍAS/BIBLIOGRAFÍAS/
POBLACIÓN INDÍGENA/INDÍGENAS/ CONQUISTA/COLONIA/
ETNOHISTORIA/HISTORIOGRAFÍA/ICONOGRAFÍA/ETNOGRAFÍA/
ARQUEOLOGÍA/ANTROPOLOGÍA/HISTORIA/PERÚ/COSTA/SIERRA/
HISTORIA DEL ARTE/HISTORIA ECONÓMICA/HISTORIA DEMOGRÁFICA/
LINGÜÍSTICA/CRÓNICAS/

La elegía por Atahualpa como encrucijada textual

A la memoria de Franklin Pease, cuya generosidad supo tender un puente vivo —suerte de tinku de la amistad— entre los Andes y las Antillas

Introducción

La elegía quechua anónima *Apu Inka Atawallpaman* fue descubierta por José María Farfán y publicada por primera vez en 1942. A partir de ese hallazgo el poema ha sido publicado varias veces, con diferentes traducciones y transcripciones, entre ellas las de Jesús Lara (1947), José María Arguedas (1955), Teodoro Meneses (1957) y López-Baralt/Solá (1980). Este trabajo propone una relectura de la elegía desde diversas perspectivas. Consideraremos varias entradas a este texto múltiple, examinando su primera versión, visual, en un dibujo de Guamán Poma, y abordándolo como texto andino, poema mestizo, poema elegíaco, poema dramático, poema mesiánico, poema moderno, poema culto e intertexto para la literatura peruana del siglo XX.

En el mundo andino el mesianismo cuajó desde temprano. Pues la conquista del Perú enfrentó cuarenta años de resistencia armada por parte de los incas y una proliferación de movimientos mesiánicos tras el fracaso de ésta, entre los que destaca el *Taki Onqoy* o “enfermedad de la danza”, que surgiera con fuerza en 1565 con un fuerte rechazo de la aculturación. Juan Ossio ha editado un importante libro en torno al tema (1973), en el que incluye el trabajo pionero de José María Arguedas sobre el mito de Inkarrí. Éste —una contracción de la palabra quechua *Inka* y la palabra española *rey*— es la fusión mítica de los últimos Incas, a quienes los españoles ejecutaron públicamente. Atahualpa fue estrangulado por garrote vil y Túpac Amaru decapitado. La decapitación —lo sugiere Franklin Pease (1973b)— presentaba posibilidades mitológicas más ricas y por eso la historia se modificó: según la memoria colectiva andina, ambos Incas fueron decapitados. Y es que la imaginación hace posible que lo escindido vuelva a reconstituirse, permitiendo la expresión metafórica de la esperanza mesiánica. En la década de 1950 tanto Arguedas como Óscar Núñez del Prado recogieron las primeras manifestaciones conocidas de un mito que ya registra muchas versiones y cuya estructura co-

mún es la siguiente: los españoles decapitan al Inca, se entierra su cabeza, pero bajo tierra le está creciendo el cuerpo. Cuando el Inca recupere su integridad emergerá del subsuelo y volverá a reinar, restaurando así el tiempo primordial. Se trata de un mito del tipo universal que Mircea Eliade nombrara como de *regressus ad uterum*, sobre la gestación anunciadora de un nuevo nacimiento; pero también hay que advertir en él la impronta andina en la alusión metafórica a la papa que crece bajo tierra y sustenta al pueblo quechua. La primera versión publicada es la que recogiera y tradujera del quechua Arguedas en Puquio (1956),¹ y que nos permite añadir un

- 1 Arguedas la recogió de boca de Mateo Garriaso, cabecilla de la comunidad de Chauipi, en el pueblo de Puquio de la provincia de Lucanas, en Ayacucho. Dice así:

“Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí, que fue engendrado por el Padre Sol.

El Rey Inka tuvo tres mujeres.

La obra del Inka está en Aqnu. En la pampa de Qellqata está hirviendo el vino, la chicha y el aguardiente.

Inkarrí arreó a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad.

Dicen que Qellqata pudo haber sido el Cuzco.

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande. Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después, cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta, el grande. “Si podrá caber el Cuzco”, diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se lanzó hacia dentro, “No quepo”, diciendo. Se mudó hasta el Cuzco.

¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente no lo sabemos. La antigua generación anterior a Atahualpa, la conocía.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde.

Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia dentro; dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver. Ha de volver a nosotros, si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva” (1973: 221).

Pero quizás la versión más hermosa del mito en cuestión es la recogida en 1970 por Alejandro Ortiz Rescaniere, de boca de un pastor monolingüe quechua en Chancaray. Cito la traducción de Edmundo Bendezú (1980: 283):

“Yo soy indio puro, legítimo. En mi pueblo también son indios puros. Ustedes no son peruanos. Ustedes son de la familia de Pizarro. Yo soy Reyes, de la familia de Inkarrí. Hijo de Inkarrí, hijo de la Madre Luna, hijo del Padre Sol. Inkarrí amarró al sol para que dure más tiempo. También al toro lo amarró. Ese hombre era un buen hombre, hasta las piedras hacía caminar. A España lo mandaron llamar. Dicen que por eso, estubo haciendo un puente en el agua del mar. Cuando todavía no había terminado el puente, Pizarro lo mató a causa del dinero. Ese Pizarro era el hombre de los puercos. A Inkarrí lo mató con sus armas, con sus balas. Inkarrí sólo tenía una honda. Le cortó la cabeza y la mandó a España. Su cuerpo se quedó en un pueblo peruano. Dicen que en España su cabeza está viviendo y la barba le está creciendo y cada mes se la afeita.

Hoy no hay Inkarrí. Cuando se murió Inkarrí, llegó Jesucristo lleno de voluntad, poderoso del cielo. Jesucristo no quiso ni enterarse que Inkarrí está en la tierra. Cristo está en otro lugar, no se mete con nosotros. Jesucristo está sosteniendo el mundo en la mano como a una naranja. Cuando el mundo se voltee, dicen que Inkarrí volverá, entonces caminará como los hombres de los tiempos antiguos. Todos los hombres nos encontraremos entonces, los gentiles y los cristianos.

Estas cosas las saben las cumbres y los cerros...”.

tercer componente al arquetipo del Inca, un híbrido entre Atahualpa y Túpac Amaru: la figura mítica de Manco Cápac, que fundara el Cuzco por órdenes del Padre Sol hincando una vara de oro en la tierra. Allí donde la vara se hundió, tuvo lugar la fundación de la capital del Tahuantinsuyo: la metáfora de la legitimación del imperio asume visos sexuales en la penetración de la madre tierra por el primer Inca, según lo narra Garcilaso, entre otros cronistas.

En *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987) he examinado el tema del mesianismo, enfocando sobre todo los mitos orales y la elegía quechua anónima por Atahualpa, *Apu Inka Atawallpaman*. Abordo la esperanza andina en la restauración del tiempo primordial insertando estos textos en un ciclo más amplio que incluye todas aquellas expresiones que transforman la muerte histórica de Atahualpa por la muerte mítica de decapitación. En el *ciclo de Inkarrí* tenemos no sólo los mitos orales recientes, sino también los dramas rituales de la *tragedia del fin de Atahualpa*, estudiados por Jesús Lara, Teodoro Meneses, Nathan Wachtel, Jean-Philippe Husson, Luis Millones y Manuel Burga, y cuya versión más antigua es la de Chayanta, Bolivia, de 1871. También textos visuales (la pintura colonial y los dibujos de Guamán Poma) y elegías escritas como *Apu Inka Atawallpaman*. Quisiera detenerme en este último texto, posiblemente la expresión más moderna del ciclo en tanto texto tardío y fruto de un poeta culto. Esta es la traducción al español que publicáramos Donald Solá y yo en 1980, que reproduzco —con su transcripción en quechua— en el apéndice de *El retorno del Inca rey*:

Al poderoso Inca Atahualpa

- I. ¿Qué arco iris es este negro arco iris
 que se alza?
El horrible rayo del enemigo del Cuzco
 fulgura,
Y por doquier granizada siniestra
 golpea.
- II. Mi corazón presentía,
 a cada instante
y en mi soñar —desasosegado,
 atónito—
el mal agüero de la mosca azul.
 ¡Dolor inacabable!
- III. El sol, palideciendo, anochece
 —otra señal—
y amortaja a Atahualpa,
 —y en su nombre
consagra esta muerte—
 en un cerrar de ojos.

- IV. Dicen que su amada cabeza ya la ha cortado
 el enemigo atroz;
y que un río de sangre ya fluye
 bifurcándose por todas partes.
sus dientes crujidores ya se destrozan.
 ¡Oh bárbara tristeza!
- V. Cuentan que ya se vuelven de plomo los ojos de sol
 del gran Inca;
que ya se hiela el noble corazón
 de Atahualpa;
dicen que las cuatro regiones lo lloran,
 gimiendo sin cesar.
- VI. Cuentan que caen las nubes,
 anocheciendo;
que palidece la madre luna,
 empequeñeciendo;
y que todo se oculta,
 padeciendo.
- VII. Dicen que la tierra le niega su regazo
 a su señor,
como avergonzada de desear
 su cadáver,
como temerosa de tragar
 a su dueño.
- VIII. Y las peñas gritan por su señor
 entonando cantos fúnebres;
también brama el río de dolor,
 hinchándose
y entremezclándose
 con las lágrimas.
- IX. ¿Qué hombre no lloraría
 por aquél que lo quiso?
¿Qué hijo no estaría gimiente
 por su padre,
doliente, corazón herido
 y sin amor?
- X. ¿Qué paloma no estaría delirante
 por su compañera?
¿Qué venado salvaje no llorara sangre
 por su amada,

- completamente despojado
de su alegría?
- XI. Bañando con la brillante cascada de sus lágrimas
al noble cadáver,
al que acogen tiernamente
en su regazo,
al que acarician sus diez manos
con regalo,
- XII. amortajándolo
con las alas de su corazón,
cubriéndolo
con sus entretelas,
gritando
con bramido de viuda dolorida,
- XIII. las pallas se arremolinan
en negro torbellino
y el gran sacerdote del Sol
ya se viste de luto.
Todos los hombres
Desfilan hasta su tumba.
- XIV. La Madre Coya, mortalmente desgarrada,
delira de tristeza,
sus lágrimas corren en torrentes;
amarillo cadáver,
yertos su rostro y su boca:
- XV. ¿A dónde te vas, perdiéndote
de mis ojos,
abandonando este mundo
para mi desgracia,
desgarrándote para siempre
de mi corazón?
- XVI. Repleta de oro y plata la casa,
el enemigo blanco
—su horrible corazón por el poder devorado,
empujándose unos a otros,
con ansias cada vez más turbias,
fiera enfurecida—.
- XVII. Te mató,
habiéndole tú entregado todo.

- Tú, tú solo
 colmaste todos sus deseos,
y muriéndote en Cajamarca,
 te extingues.
- XVIII. Ya se coagula en tus venas
 la sangre,
Ya se apaga en tus ojos
 la luz,
tu mirada
 con su resplandor de intensa estrella.
- XIX. Gime, sufre, camina, corre
 tu palomita,
delirante delirante, padece, llora
 tu amada,
corazón desgarrado
 por la ruptura de la separación infinita.
- XX. Usurpado
 el asiento de tus andas de oro,
repartidos
 todos los vasos dorados,
destrozado —en manos ajenas—
 el botín maldito,
- XXI. perplejos, negada la memoria,
 solos,
viéndonos desamparados,
 lloramos,
sin tener a quién o a dónde volvernos,
 estamos delirando.
- XXII. ¿Permitirá tu corazón,
 poderoso Inca,
que estemos completamente perdidos,
 desunidos,
dispersos, en poder de otros,
 pisoteados?
- XXIII. Tus dulces ojos que lanzan dardos de luz,
 ven y ábrelos;
Tus manos dadivosas,
 ven y extiéndelas;
Y con esa dicha reconfortados
 despídenos.

Apu Inka Atawallpaman como poema moderno

Al poderoso Inca Atahualpa es una elegía quechua anónima que José María Farfán copió del desaparecido cantoral de Cosme Ticona, una colección de poemas y canciones recogidos en el área del Cuzco antes de 1930. El poema —publicado por Farfán en 1942— plantea problemas de autoría y fechado. En cuanto a la fecha, Lara (1947) afirma que fue compuesto en el siglo dieciséis, pero por razones ideológicas es difícil que un poema cuzqueño celebre tan tempranamente la memoria de Atahualpa, el Inca de Quito, enemigo y rival de su hermano, el cuzqueño Huáscar. Arguedas (1955) no aventura hipótesis concreta en cuanto a la fecha de composición, pero sí afirma que no se trata de un poema temprano. En cuanto al autor, propongo que pudo ser un nativo aculturado de fines del siglo dieciocho o comienzos del diecinueve. El dominio del lenguaje deja pocas dudas acerca de la naturaleza autóctona del autor. Hay que aclarar, sin embargo, que ésta no debe inferirse de la ausencia de palabras en español en los 138 versos del poema (sólo hay un posible préstamo: la palabra *ch'ilan* —VIII: 43—, de “chillan” o “gritan”). Los diccionarios del siglo dieciséis dan fe de la temprana interferencia del español en el léxico nativo. En un contexto colonial, el purismo lingüístico sólo es posible como intencionalidad, y en este caso se trata probablemente de la voluntad purista —decididamente política— de un autor nativo. Postura política que depende necesariamente de la noción moderna de nacionalidad, que no puede ser sino tardía en el Perú. El poeta anónimo pudo haber estado vinculado, al menos ideológicamente, a la sublevación de Tupac Amaru en 1781 o al movimiento de independencia de las primeras dos décadas del siglo diecinueve. Y es que la emancipación americana empleó a menudo la reivindicación indígena como bandera de lucha. Hace unos años encontré un documento en la sección de manuscritos antiguos de la Universidad de Cornell, que abona la hipótesis que ahora propongo: un panfleto libertario anónimo de 1809 titulado *Diálogo entre Atawallpa y Fernando VII en los Campos Elíseos*, que circulaba en Chuquisaca (hoy Sucre, Bolivia).

No creo que el poeta anónimo estuviera relacionado con la resistencia neo-inca de Vilcabamba que terminó en 1572, porque su aculturación es demasiado refinada para un período tan temprano. Esta marcada aculturación del autor se manifiesta en su nivel de alfabetismo, que le permite el manejo exacto de una forma métrica muy frecuente en la poesía española: el pie quebrado (alternancia de versos largos y cortos) de las *Coplas* de Jorge Manrique, con una regularidad de rima y ritmo casi perfecta. Contra la opinión de Lara, que sin aducir razones válidas considera el poema como un *wanka* (elegía incaica), Arguedas observa que el texto se acerca mucho a la concepción occidental de poesía. Y es que la poesía oral quechua —tanto la prehispánica, consignada en las crónicas, como la oral, actual— es preferentemente de versos cortos y rima asonante. El Inca Garcilaso, por ejemplo, al hablar de la poesía incaica, apunta que “[l]os versos eran pocos, por que la memoria los guardasse, empero muy compendiosos, como cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos” (1945, I: 121). Lara (1947: 71) afirma que “los *arawikus* [poetas incaicos] nunca se mostraban partidarios de complicaciones métricas”. Por su parte, Arguedas nota que “la rima, tan elemental pero tan expresamente cuidada en la elegía a Atahualpa, difiere nítidamente de la que aparece en

los trozos de poesía incaica que algunos cronistas tan imperfectamente transcribieron” (1955: 8). En el caso de la elegía que nos ocupa, su lectura oral en quechua nos permite apreciar la belleza sonora del texto, fundada en una musicalidad que descansa en la regularidad métrica, la repetición, la aliteración y la rima consonante.

Apu Inka Atawallpaman como poema visual

En un ensayo que titulé “Guaman Poma, primer autor del ciclo de Inkarrí”, y que forma parte de *Guaman Poma, autor y artista* (1993), propongo la *Nueva corónica i buen gobierno* de 1615 como la primera fuente, tanto para el mito oral como para la elegía anónima. Me refiero a la pareja simétrica de dibujos en torno a la decapitación de Atahualpa y Túpac Amaru.

Ya de por sí el dibujo de Guamán Poma sobre Atahualpa transforma la realidad histórica de la muerte por garrote vil en muerte por decapitación, elemento indispensable del ciclo de Inkarrí. Pero en el dibujo sobre la decapitación de Túpac Amaru sucede algo muy curioso: el espacio visual se divide en dos, horizontalmente, por una línea. División que nos remite a la dualidad que rige la geografía mítica andina, cuya interpretación abordó el Inca Garcilaso al recoger en sus *Comentarios reales* el mito de origen del Cuzco, que muestra a los primeros Incas, Manco Cápac y Mama Ocllo, fundando Hanan Cuzco y Hurin Cuzco, respectivamente. La noción de *hanan*, que en quechua quiere decir alto, adquiere prestigio ritual al asociarse en el mito al varón; *hurin* o bajo resulta entonces una categoría subordinada al ligarse a la mujer. Aún hoy las comunidades indígenas del Perú se dividen en estas dos mitades, que se juntan ritualmente en *tinkus* o encuentros periódicos, a veces violentos, que expresan simbólicamente la conflictiva totalidad que constituye el grupo social. Volviendo al dibujo de Guamán Poma, arriba podemos observar la muerte del Inca (justo en el espacio privilegiado de *hanan*, el de los dominadores); abajo (en *hurin*, lugar de los vencidos) llora el pueblo andino —en quechua— su desolación por la muerte del Inca, en un tono claramente elegíaco, que traduzco en español como: “Inca Huanacauri, ¿a dónde te has ido? ¿Es que nuestro enemigo barbado te ha cortado el cuello, siendo tú inocente?”. Podemos leer el pasaje como un poema breve, ya que tiene una regularidad rítmica y fónica que permite su disposición gráfica en versos:

“*Ynca uana cauri*
Maytam rinquí
Sapra aucanchicho
Mana huchayocta
Concayquita cuchon”.

Notemos, en primer lugar, que se trata de versos de seis sílabas, a excepción del segundo, que consta de cuatro. En segundo lugar, la rima asonante en “i” en los versos 1 y 2, y consonante en “cho” en los versos 3 y 5. En tercer lugar, los acentos rítmicos en quinta sílaba en los versos 1, 3 y 4.

Este hermoso textito, que convierte al dibujo en archivo visual de la tradición oral andina, tiene el mérito de ser la primera expresión en quechua del dolor por la muerte del Inca que se conserva por escrito, y como tal se constituye en germen de *Apu Inka Atawallpaman*. El patetismo de la queja anticipa varios motivos de la elegía: la decapitación de Atahualpa; el reclamo de la coya, herida de ausencia; los epítetos al enemigo blanco; la injusticia de esta muerte, dada la generosidad del Inca. Garcilaso, al describir en su *Historia general del Perú* (1617) la reacción de dolor del pueblo andino ante la muerte pública de Túpac Amaru, habla en términos parecidos a los de Guamán Poma pero lo hace en castellano, sin reproducir el lamento en quechua.² Sea como fuere, lo importante es notar, a partir de la simetría retórica entre *Apu Inka Atawallpaman*, la “mini” elegía de Guamán Poma y el testimonio de Garcilaso, que un discurso oral muy antiguo subyace a los tres textos.

Apu Inka Atawallpaman como poema andino

En *El retorno del Inca rey* esboqué una aproximación etnohistórica a la elegía, intentando interpretarla desde parámetros andinos. Para ello me guié por la noción de *símbolo dominante* de Victor Turner (1974): aquel símbolo persistente a través del tiempo, que metaforiza valores axiomáticos de la cultura que lo produce, y que condensa sentidos múltiples y aun contradictorios. Tomé como signo de referencia la poderosa metáfora del arco iris negro, que abre y a la vez contiene el poema.

Trazar la trayectoria del arco iris desde su aparición —en la era preincaica— en las vasijas incisas de Ancón, los vasos efigie mochicas y los frisos de las ruinas del templo chimú conocido como la Huaca del Arco Iris, hasta su presencia colonial (tanto en la tradición oral de Huarochirí como en las crónicas del Inca Garcilaso, Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui y Guamán Poma, sin dejar de lado su recurrencia obsesiva en pinturas y *qeros*), y aun republicana (un mito cashinawa actual), me permitió hacer acopio de las connotaciones simbólicas asociadas a dicho motivo: poder religioso, poder político, fecundidad, lluvia, victoria, fundación de una nueva era... Pero sobre todo, su posición entre el sol y la tierra (gráficamente manifiesta en el esquema cosmológico andino de Pachacuti Yamqui, de 1613, que representa el altar mayor del templo del sol en el Coricancha del Cuzco), o su función como tocado de deidades y guerreros (en vasos y frisos de templos preincaicos, *qeros*, crónicas), apunta a una significación medular de mediación entre tierra

2 Garcilaso dice así:

“Con esto pasaron adelante los ministros de la justicia. A la entrada de la plaza salieron una gran banda de mujeres de todas las edades, algunas dellas de sangre real, y las demás mujeres e hijas de los caciques de la comarca de aquella ciudad, y con grandes voces y alaridos, y muchas lágrimas (que también las causaron en los religiosos y seculares españoles) le dijeron: “Inca, ¿por qué te llevan a cortar la cabeza? ¿Qué delitos, qué traiciones has hecho para merecer tal suerte? Pide a quien te la da que mande matarnos a todas, pues somos tuyas por sangre y naturaleza, que más contentas y dichosas iremos en tu compañía que quedar por siervas y esclavas de los que te matan. Entonces temieron que hubiera algún alboroto en la ciudad, según el ruido, grito y vocerío que levantaron los que miraban la ejecución de aquella sentencia, tan no pensada ni imaginada por ellos. Pasaban de trescientas mil ánimas las que estaban en aquellas dos plazas, calles, ventanas y tejados para poderla ver” (1962, IV: 1167).

y cielo, entre el Inca y su padre el Sol. Descubrir este hecho me permitió confirmar una primera intuición: en la elegía el arco iris negro no es sino una transformación de la decapitación de Atahualpa, moneda de dos caras que constituye una poderosa metáfora de la destrucción de un mundo. La negrura del arco iris (o la anulación de su poder mediador entre cielo y tierra), augurio y a la vez resultado de la decapitación de Atahualpa, rompe la armonía cósmica y causa la desolación del Tahuantinsuyo. Que las dos imágenes son inseparables se hace elocuente en el cuadro ya mencionado sobre *La degollación de don Juan de Atahualpa en Cajamarca*, supuestamente de 1600, pero que Gisbert (1980) fecha hacia fines del siglo dieciocho o principios del diecinueve; la misma fecha que propongo para *Apu Inka Atawallpaman*. No me parece casualidad.

Pero más allá de la importancia prehispánica del símbolo del arco iris, el carácter andino de la elegía queda confirmado por la constatación de su forma germinal en el aludido dibujo de Guamán Poma sobre la muerte de Túpac Amaru.

Apu Inka Atawallpaman como poema mesiánico

Es de notar que el mesianismo en *Apu Inka Atawallpaman* es débil. Los textos del ciclo de Inkarrí suelen anunciar con mayor o menor certeza el regreso del Inca rey, aunque terminan siempre en la etapa liminal de un rito de paso colectivo en que el pueblo andino, perdida su soberanía, aún no accede al tiempo primordial de los orígenes. El emblema de esta incertidumbre vital es la cabeza del Inca entrada y un cuerpo en proceso de recomposición. Pero en la elegía, el sujeto poético se limita a pedirle al Inca, no su regreso, sino una mera señal, una breve aparición que pueda consolar a su pueblo con la esperanza del retorno definitivo. Pienso que el hecho de que la esperanza mesiánica no sea fuerte en esta versión del mito de Inkarrí se debe a la naturaleza misma del texto. *Apu Inka Atawallpaman* no es un mito, sino un poema mítico. Eva Hunt (1977) ha precisado la diferencia entre ambos: mientras en el mito el significante *es* el significado y los símbolos se toman como la verdad absoluta, la poesía se percibe como símil. La obvia aculturación del poeta anónimo hace que su esfuerzo sea una recreación consciente, intelectual e individual de un tema importante de la tradición oral andina. Se trata, a fin de cuentas, de un poema culto y por lo tanto moderno. Para este autor en particular, el regreso de Inkarrí puede ser más una metáfora que una promesa concreta. El mesianismo ha cedido a la utopía.

Apu Inka Atawallpaman como poema dramático

Una lectura comparativa de la estructura y los motivos dentro del ciclo de Inkarrí —que incluye mitos orales, elegías escritas y dramas ceremoniales— puede revelar el lugar de *Apu Inka Atawallpaman* en el mismo. En términos estructurales, los textos dentro de estas tres categorías son homólogos: comienzan con la noticia de la muerte del Inca y terminan con la promesa de su regreso (aunque la intensidad de la promesa mesiánica pueda variar). El corpus mítico y el ciclo ritual comparten algunos motivos, pero entre los dramas rituales y la elegía encontramos más elementos comunes e incluso se puede decir que el poema tiene una estructura

dramática. En ambas expresiones están presentes los siguientes elementos: el presagio onírico como motivo, la imagen del Inca como protector de su pueblo, el dolor y el luto del Tahuantinsuyo y la muerte de Atahualpa como un cataclismo cósmico que se anuncia con fenómenos naturales que se truecan en augurios de desgracia: un eclipse solar, una tormenta de granizo y el ennegrecimiento de las nubes.

La estructura dramática de *Apu Inka Atawallpaman* se revela mediante los cambios en el foco narrativo, indicados con el empleo de adjetivos posesivos. La voz anónima que introduce los augurios de desgracia (primera persona singular, segunda estrofa) deja su lugar a otras voces. Así, esa voz enmarca el soliloquio de la coya (estrofas XV-XVIII): primero la presenta y después intercede por ella ante el Inca (segunda persona singular, estrofa XIX). Un coro quechua llora la muerte del Inca en la estrofa XXI (primera persona del plural quechua exclusivo que opone nosotros a los otros, "sapallayku: solos"). A esta voz colectiva —equivalente a la tradición oral— parece referirse el primer narrador cuando utiliza el sufijo *s* del validador reportativo quechua (traducible como "dicen que"), para implicar que él no es testigo presencial de los acontecimientos y que sólo los conoce de oídas (estrofa IV: "umallantas", "yawar mayus", "kirus"; estrofa V: "titiyanñas", "chiriyañas", "Tawantinsuyus"; estrofa VI: "pacha phuyus", "mama killas"; y en la estrofa VII, "Allpas").

Apu Inka Atawallpaman como poema elegíaco

Aunque sabemos poco sobre la poesía quechua prehispánica, son útiles los datos que los diccionarios tempranos nos dan sobre sus géneros. En "La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura" (1986), Margot Beyersdorff alude a la información que ofrecen los dos más importantes: el *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*, de fray Domingo de Santo Tomás (1560), y el *Arte y diccionario quechua-español*, de fray Diego González Holguín (1608). Los cronistas, entre ellos Garcilaso y Guamán Poma, son también fuente de información acerca de la lírica incaica. Por su parte, Jesús Lara (1947) ofrece su repertorio de géneros de la poesía quechua, con el problema de que sólo en tres casos da fuentes que sustentan el hecho de que se trata de lírica prehispánica.

La información con que contamos nos ofrece, pues, un cuadro elocuente de la pujanza de la poesía en el incario, pero escaso en datos acerca del género elegíaco en el mundo andino prehispánico. Es por ello que, aunque Lara aluda a *Apu Inka Atawallpaman* como un poema típico del género *wanka*, esta elegía también podría relacionarse con los géneros mencionados por González Holguín, tales como el *wañupaq harawi* (teniendo en cuenta que *wañuy* significa morir) y el *waqapayapuni* (endecha funeraria). Y sobre todo, con la brevísima elegía por Túpac Amaru que Guamán Poma consiga en el dibujo que examináramos, ejemplo contundente aunque innominado del género. Lo que sí parece incuestionable, desde una perspectiva comparatista, es la universalidad de un género que ha tenido una trayectoria importantísima en el mundo hispánico, desde que en el siglo catorce Juan Ruiz llorara a su Trotaconventos en una elegía irónica que pone en duda el consuelo del trasmundo. Del siglo quince data el poema que hoy consideramos paradigmático

del género, las *Coplas* por la muerte de su padre, de Jorge Manrique. El temprano acceso de este hermoso poema al canon hispánico se revela cuando en 1499 ya Fernando de Rojas lo parafrasea en *La Celestina*, en la voz de Pleberio, cuyo llanto por Melibea es aun otra conmovedora elegía, esta vez en prosa y agnóstica por ser la atormentada expresión de la mentalidad de un converso.³

Como texto tardío, *Apu Inka Atawallpaman* responde, en términos genéricos, a dos tradiciones, la indígena y la hispánica. Ya examinamos su cercanía al poema oral del dibujo de Guamán Poma, cabe ahora considerar su filiación castellana. El metro de pie quebrado, cuyos versos cortos imitan el redoble fúnebre de una procesión medieval, vincula inmediatamente a nuestra elegía con el poema canónico de Manrique. También están presentes en ella varios de los elementos que caracterizan a las *Coplas*: la pregunta retórica del *ubi sunt* (dónde están aquellos que vivieron antes que nosotros) aflora en labios de la desesperada coya; la evocación de un pasado esplendoroso y ya perdido se da en la estrofa XX. El elogio o retrato tanto moral como físico del difunto está presente en las estrofas V, XVII y XVIII. La aparición de la muerte, en las estrofas IV, V y XVII. Por último, el final consolador —aunque de muy diverso signo— vuelve a recordarnos a Manrique: si para el poeta español el consuelo final de la vida eterna corona la virtud, para el poeta andino el consuelo será tan sólo una señal del regreso del Inca. En ambos casos, es de notar, está implícita la resurrección.

Apu Inka Atawallpaman como poema mestizo

En *Guaman Poma, autor y artista*, insistí en la complejidad y el carácter necesariamente mestizo de los textos coloniales. En el caso de la utopía andina, Flores Galindo (1986) comienza reconociendo los factores occidentales que propician su nacimiento,⁴ señalando la condición mestiza del ciclo de Inkarrí, marcado por el joaquinismo (el mito inscribe el *pachakuti* o mundo al revés de la conquista en la segunda edad, y la salvación final en la tercera); por el libro *Agonía del tránsito de la*

3 En España el género ha prodigado frutos, como el inolvidable *Llanto* por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, de Lorca, o la desgarradora *Elegía* por Ramón Sijé, de Miguel Hernández; de América valga mencionar dos ejemplos, no por distantes del texto canónico menos significativos: la elegía por Alfonso Silva en los *Poemas humanos* de Vallejo, y el llanto ritual del protagonista indígena por la Cunshi en *Huasipungo*, de Jorge Icaza.

4 Estos factores tienen que ver con el anhelo de justicia terrenal, de nivelación social o de un paraíso en la tierra. Entre ellos se cuentan la tradición literaria de la *Utopía*, iniciada por Tomás Moro en 1516, y cultivada por Campanella y Bacon; el milenarismo del monje calabrés Joaquín de Fiori (1145-1202), quien concibe la historia como una sucesión de tres edades, la del Padre (el pasado), la del Hijo (la época de Cristo y el presente) y la del Espíritu Santo (el porvenir); las rebeliones campesinas de Thomas Münzer en Alemania (1525); la incesante búsqueda de El Dorado por Orellana y Aguirre en la Amazonía; el anuncio del dominico Francisco de la Cruz de la destrucción de España y la realización del milenio en las Indias, que terminó con su muerte en la hoguera inquisitorial en 1578; la llegada de judíos expulsados de España y Portugal a Lima, donde creen encontrar el pueblo elegido... Sólo cabría añadir a este inventario el carnaval o mundo al revés del medioevo y renacimiento europeos, tan magistralmente estudiado por Bajtin, y la afirmación de Colón, en su cuarto viaje, de haber encontrado el Paraíso Terrenal en el Golfo de Parí, en una colina con forma de pecho de mujer.

muerte, del español Alejo Venegas, quien en 1537 retoma la metáfora de San Pablo de comparar la cristiandad con un cuerpo y Cristo con la cabeza; y por las promesas cristianas de la resurrección de Cristo al tercer día de muerto, y de la resurrección de los cuerpos al final del Apocalipsis.

Por mi parte, sugiero que una nueva mirada a *Apu Inka Atawallpaman* podría revelar en este texto andino más elementos occidentales de los que Flores Galindo señala y de los que ya he mencionado al hablar del texto como poema elegíaco. Piénsese, por ejemplo, en el hecho de que las antiguas representaciones pictóricas de la crucifixión enmarcan la escena en el contexto de una naturaleza convulsa, con relámpagos y terremotos, un arco iris en el cielo y una calavera al pie de la cruz (es de notar la semejanza de este último detalle a la relación estereotipada del arco iris encima de la cabeza, típica del arte andino). Pero también hay varios pasajes bíblicos que bien pueden subyacer a algunas de las estrofas de la elegía: el capítulo cuarto del Génesis, en el que la alianza de Dios con la tierra tras salvar a Noé del diluvio se sella con un arco iris; el capítulo 53 de Isaías, en que Cristo es llevado al matadero como un cordero (está implícita aquí la degollación), el capítulo cuarto del Apocalipsis, en que un arco iris enmarca el trono de Dios... La estrofa X de la elegía, que presenta al pueblo andino como un venado que llora, parece remitirnos al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, con su alusión al ciervo herido. Como si todo ello fuera poco, al leer la estrofa XI, que describe cómo las pallas acogen en su regazo el cadáver de Atahualpa, no podemos menos que evocar la imagen de la *Pietà*, en la famosa escultura de Miguel Ángel.

Apu Inka Atawallpaman como poema culto

Al abordar la elegía como poema moderno defendí la hipótesis de que se trata de un texto escrito, aunque con hondas raíces en la tradición oral andina. El pie quebrado, la rima consonante y las aliteraciones, la cercanía del texto a la forma elegíaca hispánica y el posible nacionalismo de su autor, nos hacen pensar en un poema culto. Si por *culto* entendemos un texto escrito e inserto en la tradición occidental, un texto que privilegia la forma y la belleza como fines en sí mismos. Este es el caso de la elegía, sin menoscabo de que, al mismo tiempo, forme parte del ciclo de Inkarrí. Y es que el autor trabaja su hermosísimo poema como si de una filigrana se tratase, cuidando el mínimo detalle. Examinados ya los aspectos sonoro y genérico del texto, quisiera ahora detenerme en su imaginería y su coherencia.

El poema comienza con una imagen poderosa, por imposible: el arco iris negro. Esta alusión a “luz oscura”, que podríamos llamar —conscientes del anacronismo— surrealista, por su carencia de un referente real, es en el poema la primera señal de una naturaleza fuera de sí, desbocada, que apunta a la anomalía al vincular dos términos opuestos: el arco iris (luz) y el negro (ausencia de luz). La sorprendente imagen es en el fondo una metáfora de la destrucción cultural,⁵ en la cual la

5 No sólo hay que considerar el hecho de que la naturaleza se convulsiona de dolor por la muerte del Inca: desde una perspectiva andina, como ya vimos, el arco iris negro —o la negación del arco solar— señala la ruptura de la relación dinámica entre el sol y la tierra, causada por la muerte de Atahualpa, el mediador. Esta ruptura ocurre en dos planos: entre el Inca y sus súbditos, y entre la

mediación mítica entre la tierra y el cielo se rompe, o al menos se hace invisible por la oscuridad. Entonces no es difícil entender que se trata de una transformación de otra imagen que es a la vez su causa: la decapitación de Atahualpa. Una doble metáfora alusiva a la destrucción de un mundo abre y cierra el poema, potenciando dos campos semánticos que desencadenan imágenes paralelas. Veamos.

Por un lado, el arco iris negro produce una serie de imágenes de oscuridad. Le sucede un eclipse solar (II) que se repite en el cuerpo de Atahualpa, a medida que sus ojos solares se tornan plomizos en la muerte (V). La luna también palidece, empequeñeciéndose (VI). El poeta insiste en vincular la muerte del Inca — metonímicamente expresada como la pérdida de visión o luz — con el eclipse que marca el colapso del Tahuantinsuyu: “Ya se coagula en tus venas/la sangre,/ya se apaga en tus ojos/la luz,/tu mirada/con su resplandor de intensa estrella” (XVIII). En la descripción de los ritos funerarios del Inca (XIII), el sacerdote del Sol vestido de luto resulta una personificación más del eclipse solar, u otra transformación del arco iris negro.

Por el otro lado, la decapitación de Atahualpa crea un estado general de *aqoy-raki* o separación infinita que desencadena imágenes de ruptura y desgarramiento. El pueblo, separado de su cabeza espiritual, sufre con el corazón herido (IX). La coya está mortalmente desgarrada (XIV) porque Atahualpa ha sido arrancado de su corazón (XV). Para describir el dolor de la coya, el poeta emplea una poderosa metáfora basada en tres imágenes de ruptura: un “corazón *destrozado* por la *ruptura* de la *separación* infinita” (XIX). Los artefactos materiales de la cultura incaica también sufren una división de divisiones o *raki-raki*, al separarse de su contexto ritual para ser luego distribuidos entre los conquistadores (XX).

Hemos visto cómo el arco iris negro y la decapitación de Atahualpa constituyen las dos caras inseparables de una poderosa metáfora de destrucción cósmica a lo largo del poema. Pero es interesante notar cómo el autor anónimo lo anuncia de manera oblicua desde la primera estrofa. Aunque la imagen del arco iris parece preceder a la de la decapitación, por figurar justo en el primer verso del poema (te-

tierra y el sol. Para entender mejor la dimensión cósmica del desastre debemos volver por un momento al dibujo de Pachacuti Yamqui al que ya aludíramos. Tom Zuidema (1977a) y Billie Jean Isbell (1978) lo interpretan como un modelo cosmológico que describe la creación del mundo andino como el resultado de la fecundidad de los principios masculino y femenino a partir del dios creador Viracocha, autor del tiempo (día y noche, invierno y verano) y el espacio con sus fenómenos atmosféricos (sol y luna, tierra y mar, arco iris, rayo, granizo), así como del hombre y la mujer y los frutos del trabajo agrario. Pues bien, el cataclismo desatado por la muerte de Atahualpa puede calibrarse en el poema por sus señales: el arco iris negro, el relámpago y el trueno, el granizo, el eclipse solar y el lunar. El esquema cosmológico del Coricancha —modelo de creación que parece sugerir que el mundo está bien hecho— se invierte al prevalecer en la elegía el *pachakuti* de la destrucción: el arco iris es negro, el trueno lo produce el hombre blanco con sus armas de fuego, el granizo tiene una naturaleza siniestra al ser inesperado (estrofa I), y el sol y la luna, como afectados por repentina enfermedad, se esconden (III, VI). Queda entonces rota la comunión entre el cielo y la tierra —propuesta como una relación sexual desde la perspectiva tradicional andina de la complementariedad entre lo masculino y lo femenino, que ha estudiado Isbell— y la tierra se avergüenza de desear el cuerpo de Atahualpa (VII). Las peñas gritan y el río (¿el Pilcomayo, río de origen del esquema del Coricancha?) brama de dolor (VIII), vuelto sangre por la muerte del Inca (IV).

nemos que esperar a la cuarta estrofa para recibir la noticia de la muerte del Inca), no es cierto que las dos caras de la imagen dual de destrucción estén separadas por tres estrofas. El poeta, en un despliegue de su maestría en el manejo de la dimensión semántica del arte de la versificación, ha logrado proponer desde la primera estrofa la conexión indisoluble entre las dos imágenes:

“*Ima k’uychin kay yana k’uychi
sayarimun?
Qosqoq awqampa millay wach’i
illarimun;
tukuy imapi saqra chickchi
t’akakamun*”.

(¿Qué arco iris es este negro arco iris
que *se alza*?
El horrible rayo del enemigo del Cuzco
fulgura,
y por doquier granizada siniestra
golpea.)

De manera apenas perceptible, pero contundente, el poeta ha creado en los verbos subrayados una metonimia para el acto de decapitación. El verdugo alza el cuchillo, que fulgura amenazante, y luego lo baja con un golpe seco que cercena la cabeza de Atahualpa. Y la escena está enmarcada —como lo podemos constatar en el óleo sobre la muerte de Atahualpa en Cajamarca— por un arco iris negro, que en este caso abre la estrofa.

Un último detalle, esta vez sobre el hábil manejo poético de la lengua quechua en el poema. La elegía termina con una promesa de restauración: su última estrofa transforma radicalmente la ominosa metáfora dual de destrucción (arco iris negro/decapitación), afirmando la esperanza mesiánica. El pueblo quechua hace un último ruego a Atahualpa ya muerto: le pide que vuelva a ellos, abriendo sus ojos que destellan rayos de luz y extendiendo sus brazos:

“*Nubñu wach’eq ñawillaykita
kicharimuy;
ancha qokoq makillaykita
mast’arimuy;
chay samiwan kallpanchasqata
ripyu niway*”.

Subrayo el sufijo verbal de dirección (translocativo) —*mu*, que incorporado a los verbos *kichariy* (abre) y *mast’ariy* (extiende), ambos en forma imperativa, intensifica la noción de movimiento, dando la impresión de que se ha reducido la distancia entre el que habla y el que escucha. Imposible de traducir al español, propongo: “Tus dulces ojos que lanzan dardos de luz, /*ven* y ábrelos; /tus manos dadas, /*ven* y extiéndelas; /y con esa dicha reconfortados/despídenos”. De manera

que el Inca no sólo abrirá sus ojos para mirar a su pueblo y extenderá sus manos para bendecirlo o acogerlo, sino que *vendrá a él* a realizar estas acciones que dan el fundamento a la esperanza de su regreso definitivo. Esta sutileza lingüística es importante porque, al sugerir la presencia del Inca, ella refuerza la esperanza mesiánica del poema.

En el deseo del sujeto poético, el Inca responde a la súplica de los suyos, y a la vez que sus ojos van recobrando su calidad solar, el arco iris negro se exorciza. La decapitación también queda anulada: el Inca recupera el movimiento pues su cuerpo está otra vez completo, y sus brazos extendidos son el puente que tiende sobre la brecha que lo separa de su pueblo. Cielo y tierra se han reconciliado: la vida triunfa sobre la muerte una vez más en la esperanza colectiva de un pueblo que aún vive la marginalidad.

Apu Inka Atawallpaman como intertexto en la literatura peruana del siglo XX

Hasta aquí hemos asediado nuestra elegía desde diversas perspectivas, proponiendo ocho entradas a este hermosísimo texto en tantos sentidos múltiple. Falta una más. Para terminar, cabe explorar, si bien someramente, sus repercusiones en la literatura peruana posterior, vale decir, la del siglo XX. El convertirse en motor de diálogo para otros importantísimos escritores del Perú contemporáneo bien podría acercar a *Apu Inka Atawallpaman* a la categoría de texto canónico o consagrado por la ciudad letrada peruana. Pues bien: podemos constatar que *Apu Inka Atawallpaman* ha dejado su huella indeleble tanto en los dos narradores indigenistas más importantes del Perú, José María Arguedas — el creador del neindigenismo — y Manuel Scorza, quien cierra de manera magistral el género a fines de la década de 1970, como en la poesía quechua urbana contemporánea.⁶

En el caso de Arguedas —y no podemos olvidar el hecho de que fue traductor de la elegía que nos ocupa—, ésta marca de modo palpable su poema de 1962, *Tupac Amaru kamaq taytanchisman* (“A nuestro Padre Creador Túpac Amaru”), recogido en la antología biblingüe titulada *Temblar. El sueño del pongo/Katatay. Pon-*

6 Sobre la noción de canon literario vale citar a T.S. Eliot, quien en “What is a Classic” (1975) señala como factores claves para la consagración de un texto su institucionalización a través del sistema de enseñanza, de la política editorial y del consenso de la crítica y los autores más importantes de la sociedad que lo produjo. Ventas, ediciones, traducciones, reseñas, homenajes, parodias, la crítica y la docencia son, pues, elementos imprescindibles para la constitución del canon. Entre estos requisitos, *Apu Inka Atawallpaman* cumple con dos muy importantes: ediciones y traducciones, por un lado, y por el otro, su influencia en autores posteriores.

La presencia textual del texto canónico en la literatura posterior puede darse de diversas maneras. Cabría invocar aquí la noción de *transtextualidad* (Genette 1982), consustancial a la obra literaria. La co-presencia textual asume, entre otras, las formas de la *intertextualidad* (en que un texto se hace presente en otro de forma explícita, a través de la cita o la alusión) y la *hipertextualidad* (en que un texto A —el hipotexto— posibilita la creación de un texto B, el hipertexto, que de alguna forma reescribe al primero). En el caso de Arguedas, su poema a Túpac Amaru resulta un hipertexto o reelaboración del hipotexto de la elegía. A la vez, *Apu Inka Atawallpaman* se hace presente en el poema arguediano de manera intertextual, mediante citas o alusiones. En el caso de Scorza, la relación de *El jinete insomne* con la elegía es intertextual, pues su novela cita estrofas enteras de aquella.

gop masqoynin. Martin Lienhard (1989) ha apuntado certeramente a la huella de dos géneros de la poesía quechua incaica en este texto: el del *qaylli* y el de los himnos a Viracocha. El Túpac Amaru celebrado aquí por Arguedas es, como señala Lienhard, un Túpac Amaru múltiple: tanto el último líder de la resistencia incaica que muriera decapitado en 1572, como el líder de la sublevación mestiza de 1781, también ajusticiado por los españoles. A esta lúcida interpretación me permitiría añadir dos elementos que estimo necesarios para potenciar el poema a una dimensión más amplia: en el Túpac Amaru de Arguedas late implícito Atahualpa, y entre las fuentes andinas que nutren su texto está *Apu Inka Atawallpaman*. Porque, más allá de las fuentes incaicas, que no pueden cifrar la esperanza mesiánica por ser prehispánicas, el poema arguediano propone la salvación colectiva para el pueblo andino gracias a la intervención de la antigua deidad, que ha de propiciar el asedio a la altiva ciudad blanca de Lima para lograr el *pachakuti* salvador que voltee al mundo de una vez.⁷

En el caso de Scorza, podríamos considerarlo como el último autor del ciclo de Inkarrí, ya que comienza la última novela de su ciclo *Baladas —La tumba del relámpago*, de 1979— con una reescritura antimesiánica del mito oral descubierto por Arguedas (en el capítulo “Origen de los cataclismos que amenazaron con rajarse al mundo”). Pero antes, en *El jinete insomne* (1973), había ensayado su reescritura intertextual del ciclo, al canibalizar la elegía por Atahualpa en el capítulo 29. Rosario Ventura Miguel (1996) ha estudiado esta apropiación de la voz ajena en el discurso narrativo de Scorza, que se da en el momento en que la novela narra la muerte de don Raymundo Herrera, “el jinete insomne”, personero de la comunidad de Yanacocha. En su entierro, un escuadrón del ejército comienza a disparar sobre los campesinos congregados en el cementerio, ocasionando una masacre. Mientras las lanchas que llevan la tropa se alejan lentamente por el lago Yawarcocha, las madres de los campesinos asesinados por los soldados se acercan gritando a sus orillas, y continúan milagrosamente su marcha sobre sus aguas como si caminaran por tierra firme, entonando nada menos que la elegía por Atahualpa. Precursoras del heroísmo reivindicador que anima hoy a las madres de la Plaza de Mayo en Argentina, estas madres andinas de Scorza cantan las estrofas I, II, XVIII, XXI y IX de la esperanzada elegía, rescatando a sus muertos del olvido final de la muerte.

Apu Inka Atawallpaman termina aludiendo a la orfandad colectiva del pueblo andino:

7 El poema de Arguedas también establece otras relaciones intertextuales con nuestra elegía. Por una parte consigna el llanto del pueblo andino, abandonado por la muerte de su dios; también invoca al dios ausente con la pregunta elegíaca del *ubi sunt*. Alude a la “paloma abandonada”, de la misma forma en que el sujeto poético de la elegía le presentaba al Inca a su desolada coya como “tu palomita”. También, parafraseándolos, rescata motivos de *Apu Inka Atawallpaman*, como el del rayo del enemigo del Cuzco, la mosca azul anunciadora de la muerte y el dolor inacabable. El ruego que hace el sujeto poético en la última estrofa de la elegía a su antiguo dios para que regrese, reverbera en los versos finales de *Tupac Amaru kamaq taytanchisman* (cito de *Temblar!Katatay*):

Baja a la tierra, Serpiente Dios, infúndeme tu aliento; pon tus manos sobre la tela imperceptible que cubre el corazón. Dame tu fuerza, padre amado (p. 21).

“perplejos, negada la memoria,
 solos,
 viéndonos desamparados,
 lloramos,
 sin tener a quién o a dónde volvernos,
 estamos delirando”.

Al hacerlo, el poeta anónimo incide en uno de los motivos más persistentes de la cultura quechua, motor de la obra de José María Arguedas y presente tanto en los mitos de Huarochirí como en la *Nueva crónica* de Guamán Poma y en *El sueño del pongo*. Me refiero a la noción de *wakcha*, con sus connotaciones de huérfano, desposeído, forastero, peregrino y mendigo, que he examinado en dos trabajos recientes.⁸ Pues bien: el *wakcha* es el nuevo héroe de la lírica quechua escrita por los migrantes a Lima en estos últimos años, de lo que da fe la espléndida antología de Julio Noriega, *Poesía quechua escrita en el Perú* (1993).

Quisiera terminar estas palabras con el retorno del Inca rey a Lima en la década de 1960. Se trata del poema bilingüe de un profesor secundario en el Cuzco, publicado en la revista *Túpac Amaru* en 1963 y recogido por Noriega en su antología. Tomando a la elegía como modelo o hipotexto, Rafael Pezo Mercado la reescribe para reafirmar porfiado, aun otra vez, la esperanza mesiánica:

INKAN WANUNAYAN

Wuiñay kanchak
Intillay
Allin uywak,
Yayallay.
Kkayllarimuy
Inkayman
Kkawarillay
Muchuskanta.
Maskasunkin,
Ñawuinwan
Wajasunkin
Makinwan.
Manan simin
Kañachu
Ttipinkkañan
Samaynin.
Kkayllaykuriy
Inkayman
Makiykiwan
Allchaykuy.

LA AGONÍA DEL INCA

Eterna luz,
 Sol mío,
 Padre justo,
 Díos mío.
 Acércate
 a mi Inca
 compadécelo
 en su sufrimiento.
 Él te busca
 con sus ojos,
 Él te llama
 con sus manos.
 Sus labios
 ya no sienten,
 desaparecerá
 su aliento.
 Asómate
 a mi Inca
 con tus manos
 cúralo.

8 En López Baralt (1995 y 1996).

Ninaykiwan
Samaykuy
Sunkuykiwan
Janpiykuy.
Kausarichiy
Inkayta;
Kkohskkon munan
Payllata.
Tukuy suyun
Wakkaskan
Kausayninta
Mañaspa.
Churiykita
Kausachiy
Wajchaykikunak
Kusinapak.

Con tu fuego
dale aliento
con tu corazón
cúralo.
Revívelo
a mi Inca
el Cuzco quiere
sólo a él.
El universo todo
está llorando
su vida
implorando.
A tu hijo
revívelo
para que los pobres
se alegren.

La andinización de la costa, y más aún, de la capital, la vieja Ciudad de los Reyes, se da plena —como lo anunciara Arguedas en su himno a Túpac Amaru— en la invasión serrana de sus calles y en el regreso de los antiguos dioses de la mano de estos migrantes de larga estirpe mítica. Con ellos, Atahualpa vence a la muerte una vez más, siempre vivo en las reverberaciones de una vieja elegía anónima.

Bibliografía

- Fuentes impresas*
Bendezú Aybar, ed., 1980.
Cusihuamán 1976a, 1976b.
Farfán 1942.
Garcilaso de la Vega 1945, 1959b.
Guamán Poma de Ayala 1980a.
Lara, ed., 1957.
Meneses 1957.
Murra y López-Baralt, eds., 1996.
Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua 1879 [1613].
- Fuentes secundarias*
Arguedas 1955, 1956 [1964], 1973, s.f.
Arguedas, ed., 1965.
Beyersdorff 1986.
Cohn 1970.
Eliot 1975.
Flores Galindo 1986.
Genette 1982.
- Gisbert 1980.
Guillén 1985.
Hunt 1977.
Husson 1997.
Isbell 1978.
Lara 1947.
Lienhard 1989.
López-Baralt 1987, 1988, 1993, 1995, 1996.
López-Baralt y Solá 1980.
Noriega Bernuy 1993, 1995.
Núñez del Prado, 1964.
Ossio, ed., 1973.
Pease G.Y. 1973b.
Scorza 1988, 1991.
Thrupp, ed., 1970.
Turner 1974.
Ventura Miguel 1996.
Zuidema 1977a.



Fig. 1. La muerte del Inca (Guamán Poma 1980a, II: 362, 418)

